JSSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

10 1978

ВЛКСМ
FREUNDSCHAFT
PAIX
SOLIDARIDAD
PEACE
МИР
ЕДИНСТВО
СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОГРЕСС
БЕЗОПАСНОСТЬ

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 10. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КИЧИН В. С.
(ответственный секретарь)
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Прогулка в лесу. Фото Нины Свиридовой, Дмитрия Воздвиженского (Москва)

2-я стр. На кубинском фестивале. Фотоплакат Валерия Зуфарова, Валентина Кузьмина (Москва)

4-я стр. Карнавал в Гаване. Фото Романа Озерского, Сергея Севрука (Москва)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А05322
сдано в набор 01.08.78 г.
подп. к печ. 11.09.78 г.
формат 62×92¹/₈
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 234.000
зак. 1894, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

© Издание Союза журналистов СССР. 1978

В НОМЕРЕ:

1 СЛАВНЫЙ ЮБИЛЕЙ КОМСОМОЛА

4 *Ю. КАЛЕЩУК.* ЭСТАФЕТА ТРАДИЦИЙ

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ
10 *М. ЛЕОНТЬЕВ.* ПАРДУБИЦЕ ИЩЕТ ТАЛАНТЫ

15 *Н. ПАРЛАШКЕВИЧ.* «ЮНИОРЫ» ВСТУПАЮТ В СПОР

16 *Ю. КРИВОНОСОВ.* И ШКОЛА, И ПРАЗДНИК

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА
18 *О. СЕРДОБОЛЬСКИЙ.* ЛИРИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ

24 *М. ЮРКО.* ПОРТРЕТ ЗЛАТЫ ПРАГИ

ПРОБЛЕМЫ И СУЖДЕНИЯ
25 *А. МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ.* ФОТОГРАФИЯ И КИНЕМАТОГРАФ

26 ВЫСТАВКА В ГДР

27 *Е. БЯЛЫЙ.* ТРИ ТЫСЯЧИ ЭКСПОНАТОВ

НАШИ ЮБИЛЯРЫ
28 *В. КУПИСКО.* УМЕНИЕ НАЙТИ

МОЙ ДРУГ ФОТОКАМЕРА
30 *Е. ЕВТУШЕНКО.* ОСМЫСЛЕНИЕ ПОЗНАННОГО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
34 *Е. УСТЮГОВА.* О СТИЛЕ В ФОТОИСКУССТВЕ

35 *В. ГРИЩЕНКО.* ПОДО ЛЬДАМИ АРКТИКИ

БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ
38 *Л. ШЕРСТЕННИКОВ.* СТЕПЕНЬ «ПОЛЕЗНОСТИ»

КОРОТКО О РАЗНОМ
39

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ
40 *Д. ЛУГОВЬЕР.* НОВАЯ КАМЕРА — ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ЧИТАТЕЛИ СПРАШИВАЮТ
41

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР
42 *С. АФАНАСЬЕВ.* ЧТО «ВИДИТ» ЭКСПОНОМЕТР СИСТЕМЫ TTL?

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ
44 *Г. МИРЗА-СТАНКЕВИЧ.* ПАВЕЛ ПЕРШИНСКИЙ

46 *В. СТИГНЕЕВ.* ГЮНТЕР ДИССЕЛЬ

Рукописи и снимки не возвращаются

СЛАВНЫЙ ЮБИЛЕЙ КОМСОМОЛА

Комсомолу Страны Советов — шестьдесят лет. Позади большой и славный путь борьбы и труда, пройденный молодыми ленинцами плечом к плечу со старшими товарищами-коммунистами. Впереди — огромные задачи, увлекательные перспективы. Постоянное стремление вперед, потребность быть там, где трудно, где нужны умелые и сильные, — закон жизни советской молодежи. Быть всегда в авангарде, на передовой линии своего времени — девиз комсомолии.

Сила комсомола — в ясности его целей и в преемственности его традиций. «У партии вы черпаете огромный, выверенный опыт для всей деятельности вашего союза, — подчеркнул, обращаясь к делегатам XVIII съезда ВЛКСМ, Леонид Ильич Брежнев. — И это естественно. Ведь у партии и комсомола одна цель — коммунизм, и путь тоже один — это путь Ленина, путь служения народу... Вам предстоит довести до полной победы великое дело, начатое вашими дедами и отцами. Будьте же их достойной сменой, высоко несите знамя коммунизма!»

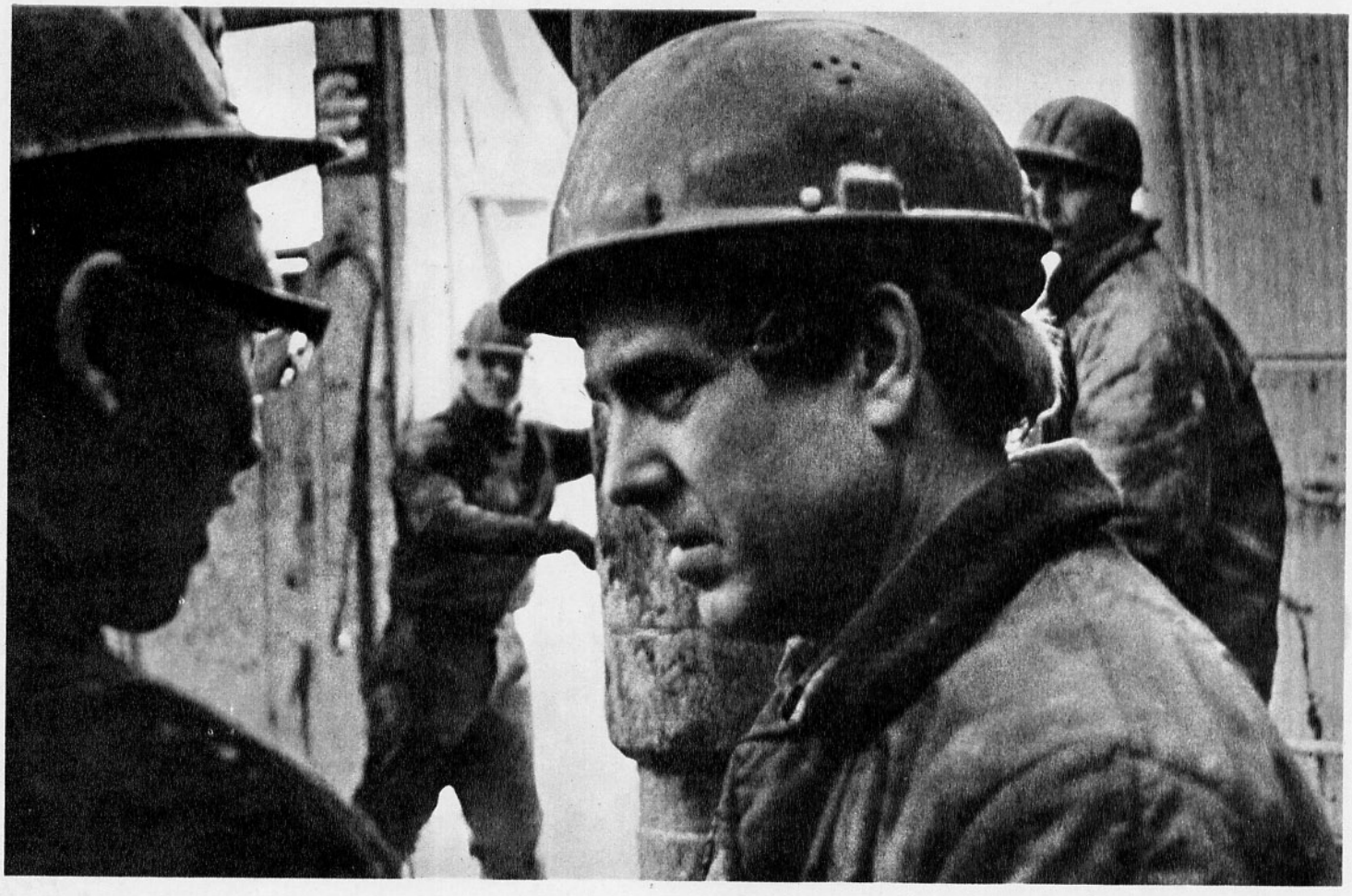
Обширна летопись славных дел комсомола. Мы с волнением перелистываем сегодня страницы его героической истории, вновь и вновь обращаемся к фотодокументам, сохранившим для нас дыхание Магнитки и Комсомольска, рассказывающим о подвигах молодых в годы Великой Отечественной войны, о свершениях, которыми отмечены годы послевоенного строительства — о целине, Тольятти и КамАЗе, о великих стройках Сибири и Дальнего Востока. Мы думаем о грандиозных делах, которые еще предстоит свершить современной молодежи.

Подрастающее поколение нашей страны окружено всеобщим вниманием. Его коммунистическое воспитание, его духовное и физическое развитие — забота всего народа, важнейшее партийное дело. Права и обязанности молодых, как и всех советских людей, закреплены статьями новой Конституции СССР, годовщину которой отмечают в эти дни все советские люди.

В год своего юбилея советская комсомолия трудится с особым подъемом. Все новые «точки» зажигаются на карте новостроек нашей страны. Все новые профессии осваивают молодые. Энергия Саяно-Шушенской ГЭС и стальная нить БАМа, первые плавки новых домен и разведка еще не открытых месторождений, служба транспорта и служба быта — во всех сферах сегодняшней жизни огромен вклад нашей молодежи. Год от года растет международный авторитет советского комсомола — это еще раз продемонстрировал Всемирный фестиваль молодежи и студентов, состоявшийся в год 60-летия ВЛКСМ в Гаване.

Рассказать о разнообразнейших сторонах многогранной, полнокровной жизни, которой живет советская молодежь, — задача столь же увлекательная, сколь и нелегкая. Мир молодости — мир динамичный, стремительный. От художников, публицистов, фотожурналистов требуется высокая степень чуткости к ходу времени. Надо правдиво, убедительно, без дидактики и нравоучений рассказать о славных делах молодежи, о нравственной сути поколения, о проблемах, которые волнуют молодых, о трудностях, в преодолении которых мужает человек.

В таком рассказе менее всего приемлемы готовые клише и стереотипы — сегодня, как никогда, ценится в людях и их делах самобытность, личностное начало, творческий импульс, помогающий молодому человеку сделать всю свою жизнь общественно полезной, целеустремленной, по-настоящему интересной и насыщенной. Отразить не только внешние приметы, но и глубинные, определяющие черты характера нашего современника — вот цель, которую ставят фотожурналисты, посвятившие себя молодежной теме.



ЭСТАФЕТА ТРАДИЦИЙ

Ю. КАЛЕЩУК

История комсомола героична и звонка — с первых дней своего существования молодая гвардия Страны Советов была в первых рядах строителей социализма. Все этапы ее легендарного пути живы в памяти народной, в истории страны, в зримой летописи, которая ведется нашими фотожурналистами вот уже шесть десятков лет. В снимках запечатлены трудовые и боевые подвиги комсомольцев всех поколений — мы можем видеть эти фотографии в книгах и альбомах, в плакатах и на выставках, на страницах газет и журналов, особенно молодежных. Одно из таких изданий — журнал ЦК ВЛКСМ «Смена». О важнейших принципах работы над современной молодежной темой, о работе фотожурналистов комсомольского издания, размышляет публицист Ю. Калещук.

В. ЧЕЙШВИЛИ
Здравствуй, тайга!

А. ЛЕХМУС
Самотлор

Тренировка

С. ПЕТРУХИН
Пианист джаза

Такой уж это год — год юбилея: хочется оглянуться назад, на пройденные молодыми разных поколений шесть десятилетий. Поколения, действительно, разные, непохожие, непохожи и дела их — путь же этот мы воспринимаем как единство, как непрерывную эстафету.

Журналист идет по жизни теми же дорогами. Поколения людей с фотоаппаратами — людей молодых и не очень — отдавали свое горение комсомольской теме. Здесь своя эстафета, и традиции не только живут, но и развиваются. О них, о традициях в действии, — наш разговор.

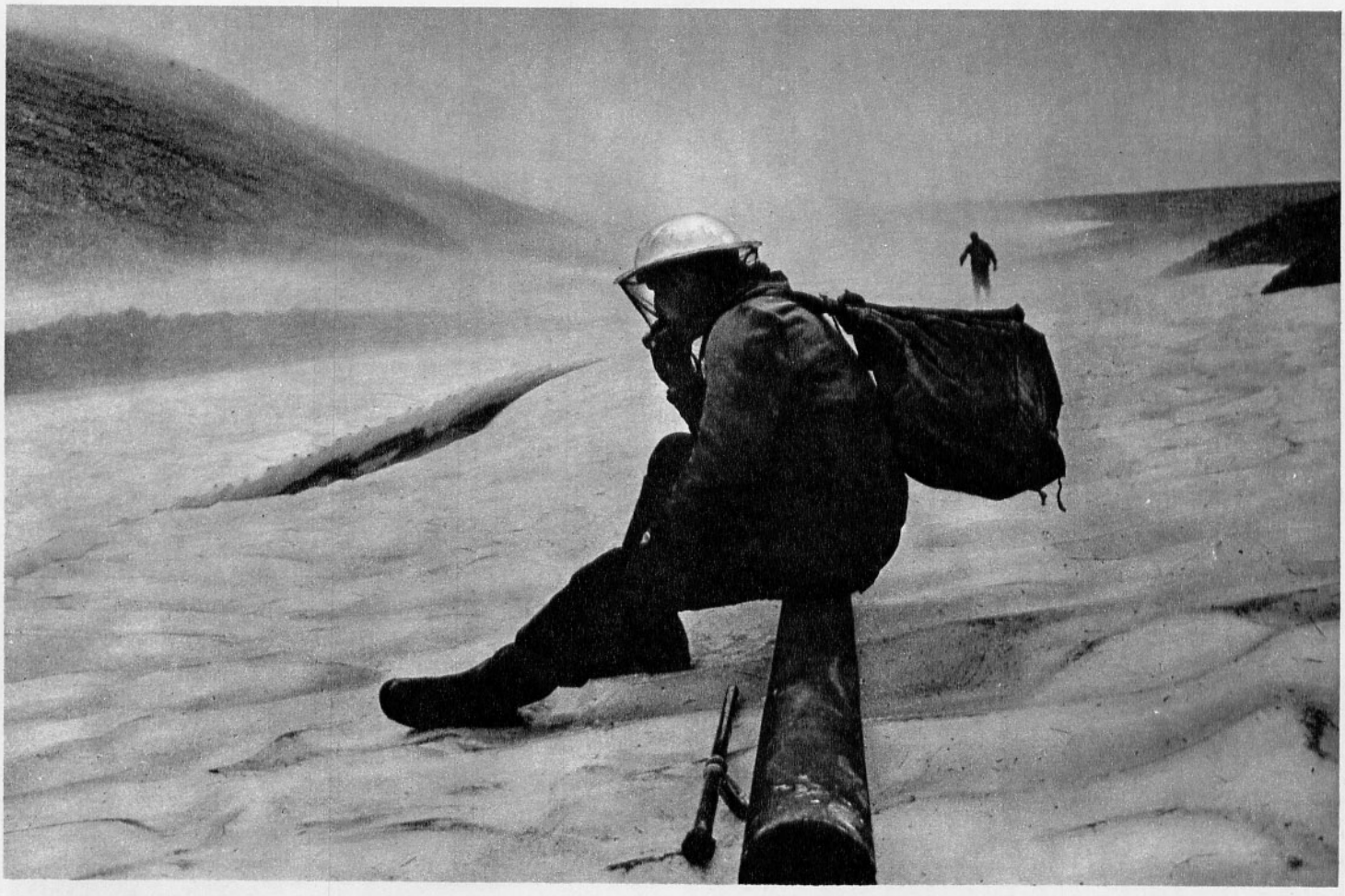
Эти трое — разные, и были разными всегда: и пятнадцать лет назад, когда встретились в одном журнале. То была начальная пора новой «Смены», открывшей для себя, сколь красноречивы журнальные страницы, если на этих страницах в снимках продолжается время и дыхание современника. Комсомольцы начала шестидесятых годов! Вам уже под сорок, вы мудры, быть может, размеренны и осмотрительны, расчетливо деловиты и терпеливы, но ваши лица и имена, ваша прекрасная юность и стремительные шаги, невероятные дела и яростное нетерпение — это осталось не только в плотинах и дорогах, не только в молодых городах и новых заводах, это осталось и продолжается на страницах «Смены» начала шестидесятых годов, осталось благодаря снимкам Виктора Сакка и Василия Мишина — теперь они ушли в другие темы и другие сюжеты, Мирослава Муразова — его больше нет с нами. А те, кому будет под сорок в 88-м или 98-м, останутся на сменовских полосах молодыми и непохожими благодаря Владимиру Чейшвили, Альберту Лехмусу, Сергею Петрухину. Эстафета сегодня — в их руках.

Чейшвили: «Я стараюсь снять все, что вижу. Нужна ли тема, пройдет ли она в журнале, сколько дадут места — не это важно: ведь ничто не повторится, и надо снимать».

Лехмус: «Фотожурналистика — это пристрастие к чему-то или кому-то; это не профессия, а состояние».

Петрухин: «Самое интересное для меня — человек и движение его духа. Психология. Наверное, потому я недолюбливаю «слайдовые темы»: озабоченность цветовыми решениями невольно уводит от тебя героя на второй план, и это лишает работу психологической глубины».

С Владимиром Чейшвили мы были как-то вместе в командировке на Самотлоре. Стремительный, гибкий, неостановимый, он, казалось, не отрывал глаза от видоискателя и щелкал затвором едва ли не со скоростью кинокамеры — ну, если не двадцать четыре, то, по крайней мере, шестнадцать кадров в секунду. Во всяком случае, думалось мне, братья Люмьеры без особого труда смонтировали бы несколько короткометражных сюжетов из тех пленок. Что-то вроде «Прибытие вахтового автобуса», «Спуск инструмента», «Завтрак буровика». Даже «Политого поливальщика» можно было бы слепить...

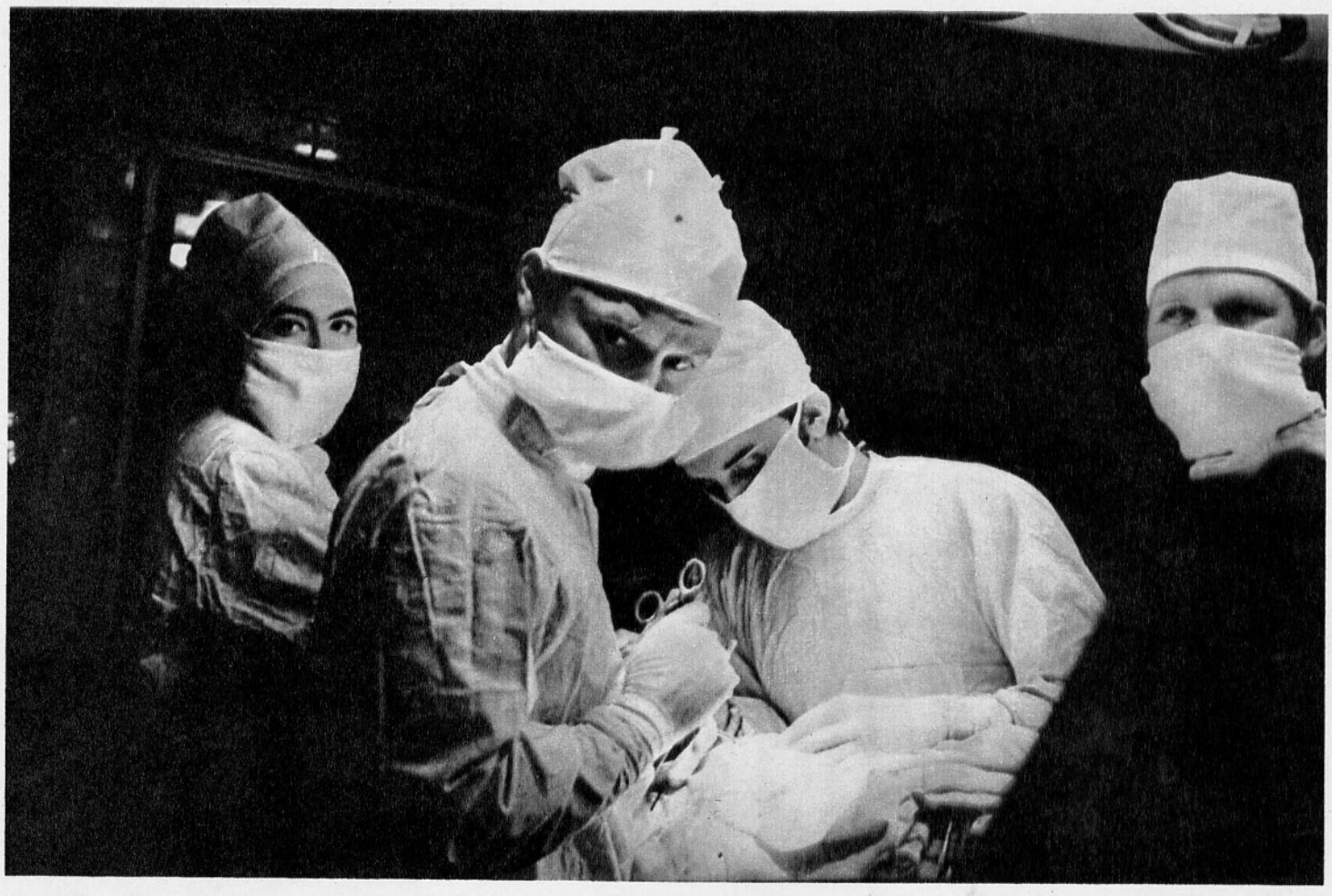


С. ПЕТРУХИН
Последняя затяжка

Володя Чейшвили стремительно двигался, говорил, спрашивал, отвечал, смеялся, а шторка металась вправо и влево, открывая и закрывая пленку. Но прошел день, другой, третий, и я заметил, что этот ритм переменчив, и переменчивость его подчинена не темпераменту, а расчету, быть может, интуитивному, но все же расчету. На буровой три смены, три вахты, и лишь в первый день все они казались мне одинаковыми. Но потом я стал различать, я увидел, что одинаковые как будто движения означают и бесшабашную удаль, и нервозную суматоху, и трезвую стремительность полета. Когда удаль — это значит вахта Федора Метрусенко, когда суматоха — пришла смена Владимира Серикова, когда полет — это работают ребята Федора Сухорукова. И в каждой вахте Чейшвили был шестым: в его движениях была и удаль, и суета, и полет — всегда он был разным, но всегда похожим на ту вахту, с которой работал.

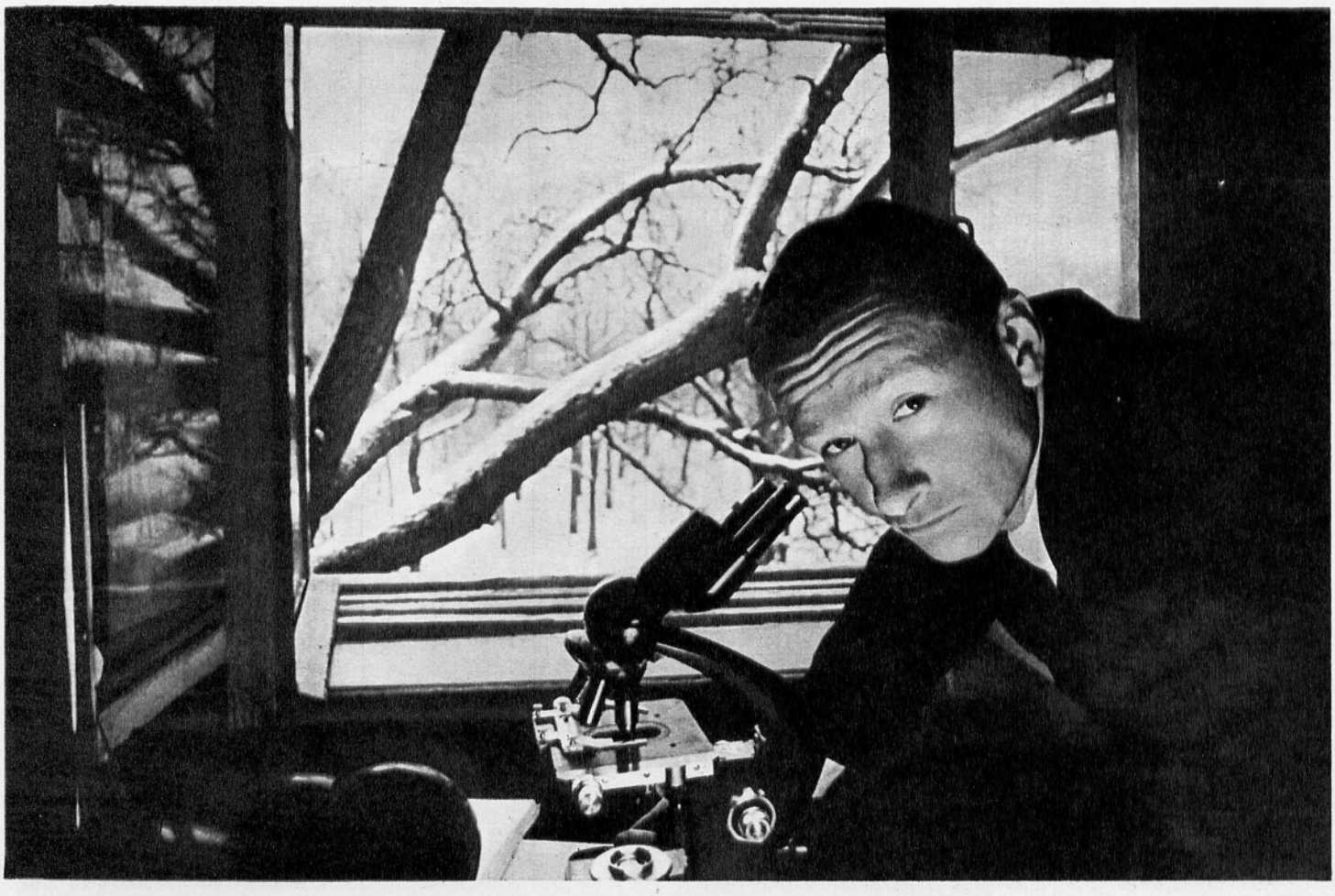
Он моложе Лехмуса и Петрухина, его первые снимки в «Смене» появились за подписью: «Фото рядового В. Чейшвили» — он служил тогда в армии и стал лауреатом «Смены», будучи солдатом. Путь его, а точнее говоря, направление, маршрут определились рано. До сих пор его герои — это ровесники: взрослеет он — взрослеют его герои. С той нашей командировки прошло уже лет пять или шесть, та съемка была для него рядовой, нормальной работой, а лучшей Владимир Чейшвили считает серию фотоочерков, посвященных медицине: «Я видел волнение, горе и радость, я видел жизнь и старался передать ее на снимках. Было время, когда я не мог усидеть на месте. Я приезжал из командировки и почти тут же уезжал снова. Мне нравилось быть в командировке. Мне нравилось снимать. Мне нравился сам процесс съемки. Меня даже поругивали за то, что я не мог остановиться. Что ж, теперь пришла пора работать глубже, вдумчивее, серьезнее».

Недавно, во время Всесоюзного кинофестиваля, когда на маленькой площади старинного армянского города буйно осуществлялось какое-то карнавальное действо, знакомые кинохроникеры передали мне привет от Альберта Лехмуса. — «Он, что ли, здесь?» — недоверчиво спросил я. Вообразить Лехмуса на этом ликующем и беспечном празднике киножизни было решительно невозможно. — «Нет, он в Уренгое». Что ж, в Уренгое, на тюменском Севере, — это понятно. — «А что он там делает?» — «Ничего. Стоит в снегу в сандалиях и тенниске и ждет самолеты». — «То есть?» — «Комсомольский десант везут в Уренгой на ста самолетах. Он прилетел первым, а теперь ждет с камерой остальных,— может, будет интересный кадр». Ну, насчет ста самолетов — это слишком, про сандалии и тенниску — тоже, а в остальном — похоже на правду. Похоже на Лехмуса, точнее, на его упрямство, терпеливое умение ждать. Больше всего он любит снимать Сибирь и Дальний Восток. Как он



утверждает, в съемке его интересует социология, иначе говоря, закономерности поведения, характеров людей. Для того, чтобы это понять, осмыслить, необходимо последовательное, всестороннее, длительное наблюдение. Больше всего, пожалуй, ему нравится или больше всего он умеет выявлять характер человека в процессе труда. Это умение иной раз приводит к парадоксальным результатам. Помню, ему поручили снять очерк о балете — эстетика балета на его снимках напоминала эстетику труда буровиков во время спуско-подъемных операций. На журнальные полосы тот сюжет не попал, но в общем-то, если всерьез, такой подход, наверное, тоже правомочен, ибо в фотографиях был запечатлен не блистательный результат, а тяжелый путь к нему.

По своему характеру Альберт Лехмус репортер. Кадры, которые требуют даже минимальных постановочных усилий, для него му́ка. Как-то мы прилетели в очередной раз на Самотлор. В той поездке с первого дня настроение Лехмуса отравляла необходимость снять групповой портрет бригады. Он вяло развил «бурную деятельность», собрал почти всю бригаду (что было не просто), пригнал тракторы, автокран, грузовики, готов уже был, кажется, буровую вышку передвинуть, но все это делал без своего обычного азарта, обреченно и тупо, и кадра не вышло. Он снял этот групповой портрет только год спустя, когда бригада выполнила пятилетний план, и в такой день собраться



В. ЧЕЙШВИЛИ
Операция

А. ЛЕХМУС
Веселая история

С. ПЕТРУХИН
Портрет ученого

всем вместе, находиться рядом было для буровиков необходимостью, внутренней потребностью...

— Как вы относитесь к неожиданности?

Лехмус: «Неожиданность — это дар божий».

Чейшвили: «Даже если ты не успел снять — ты уловил нить ситуации, которую можешь развить».

Петрухин: «Событие можно предвидеть, подтолкнуть, в таких случаях нужна режиссерская работа».

Как работает на съемке Сергей Петрухин, я не видел ни разу, но могу предположить, что для него работа над сюжетом начинается задолго до выхода на съемочную площадку. Впрочем, он и сам говорит об этом: «Работа над фотоочерком — это моделирование ситуаций. Идеал, конечно, — это попадание на точку, где ты можешь только осмыслить происходящее, выстроить фотографию. Порой в процессе съемки я уже представляю макет. Это не значит, что я целиком придумываю кадры — просто ловлю моменты, которые нужны для раскрытия темы». Однажды Петрухин вернулся с Челябинского трубопрокатного завода. Съемка, которую он привез, настолько всем понравилась, что тут же было решено послать в Челябинск бригаду и сделать номер о заводской молодежи, а Петрухин отнекивался, говорил: «Это же просто стечение обстоятельств». Такого ему мало. Для него характерна постоянная напряженная работа мысли, но это не уменьшает эмоционального воздействия его фотографий. Просто к той цели, к какой Владимир Чейшвили идет в стремительном упоении скоростью, Альберт Лехмус — в азартном терпении охотника, Сергей Петрухин находит свой, непохожий путь. В конце концов все мы видим одни и те же предметы, одних и тех же людей по-разному, в зависимости от опыта и воспитания. Прекрасный мир советской молодежи, для которой радость бытия — это радость созидания, открывается нам со страниц «Смены» во всей полноте именно потому, что каждый из фотокорреспондентов журнала видит этот мир по-своему.

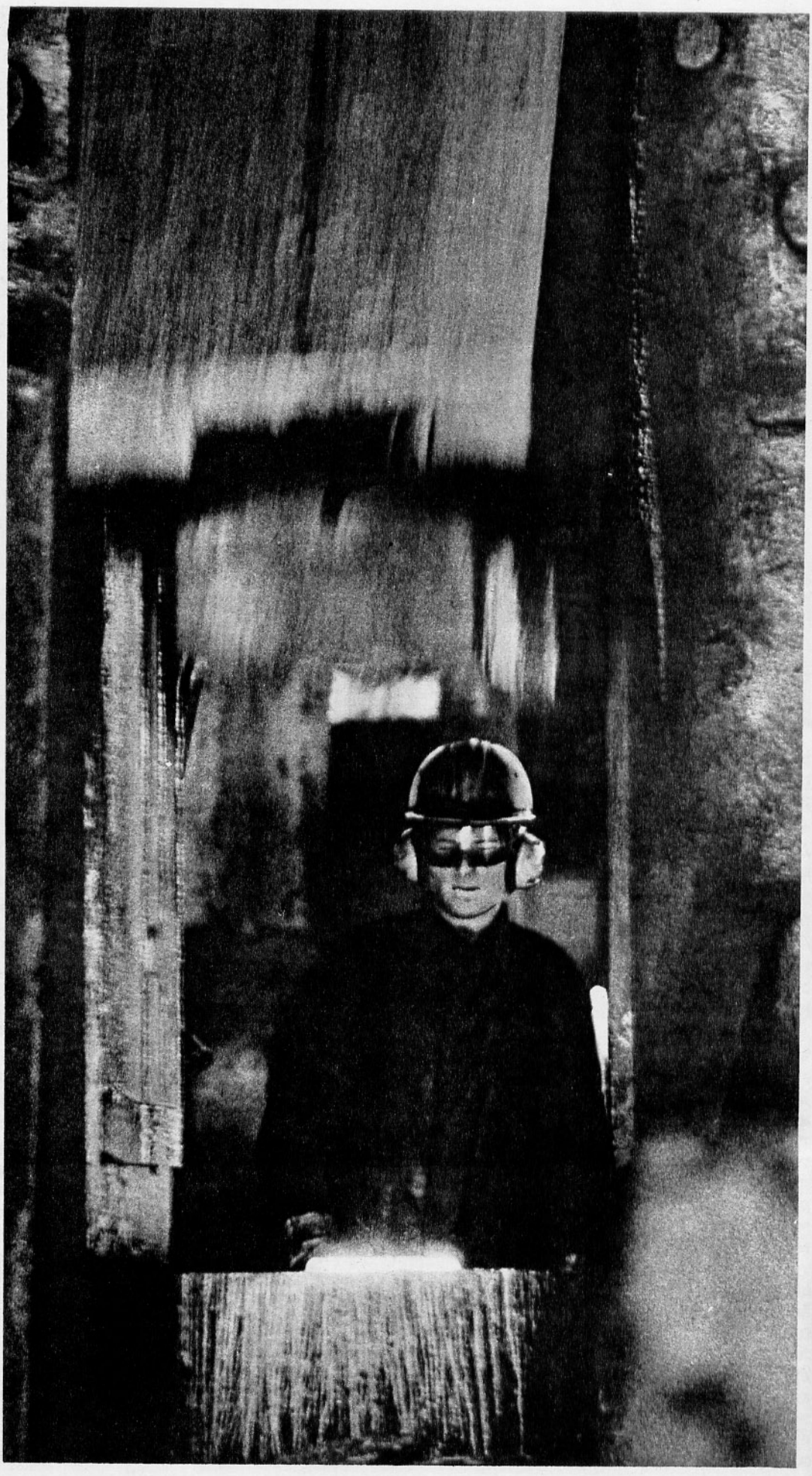
Чейшвили: «Молодость — это динамика, развитие. Отсюда динамична должна быть и фотография».

Лехмус: «Меня интересуют отношения людей, попавших в сложную ситуацию. Сложность ситуации может определяться и профессией (родом занятий), и местом работы. Действие помогает раскрытию характера, но это происходит не само по себе, а благодаря той цели, во имя какой ты снимаешь. А цель — это всегда человек. Не средство, а цель».

Петрухин: «Психологическое состояние молодого героя, как правило, характерно своей незавершенностью, незаконченностью, оно требует продолжения. Фотография — не только отображение этой минуты человека, это попытка предугадать его будущее»...

ПАРДУБИЦЕ ИЩЕТ ТАЛАНТЫ

Международная выставка в Чехословакии



В 1969 году в чехословацком городе Пардубице впервые была проведена конкурсная выставка «Фотография Академика». Она стала традиционной. Традиция выдержала девятилетнее испытание. Теперь выставку знают в широких фотографических кругах многих стран. Устроители выставки очертили круг авторов строгой ограничительной линией: к участию приглашались студенты и выпускники вузов, проработавшие не более трех лет после получения диплома, молодые фотографы.

Организаторы экспозиции — Химико-технологический институт и Социалистический союз молодежи ЧССР. Институт был создан в 1945 году, в первые месяцы после освобождения Чехословакии Советской Армией. Сегодня он занимает видное место в системе вузов республики и оказывает заметное влияние на развитие ее химической и нефтеперерабатывающей промышленности. «Фотография Академика» — одно из звеньев в цепочке между-

народных контактов института.

Объективности ради нужно сказать, что ранее наши авторы принимали недостаточно активное участие в выставке. На этот раз была сформирована солидная (более 200 снимков) коллекция. Уже на самой стадии ее формирования обнаружилось немало новых имен. Из Литвы — П. Катаускас, Р. Юшкялис, К. Диекас, из Ленинграда — Б. Смелов, из Москвы — В. Чистяков, Н. Кардаков, А. Столяров, С. Склезнев, В. Загуменнов, С. Киврин и другие. Многие из них широкому кругу почитателей фотографии пока не известны.

Жюри выставки в составе видного деятеля фотографии, профессора Пражской академии искусств — ФАМУ Яна Шмока (ЧССР), заместителя главного редактора журнала «Фотография» — Герхарда Ирке (ГДР) и автора этих строк рассмотрело более полутора тысяч снимков и диапозитивов.

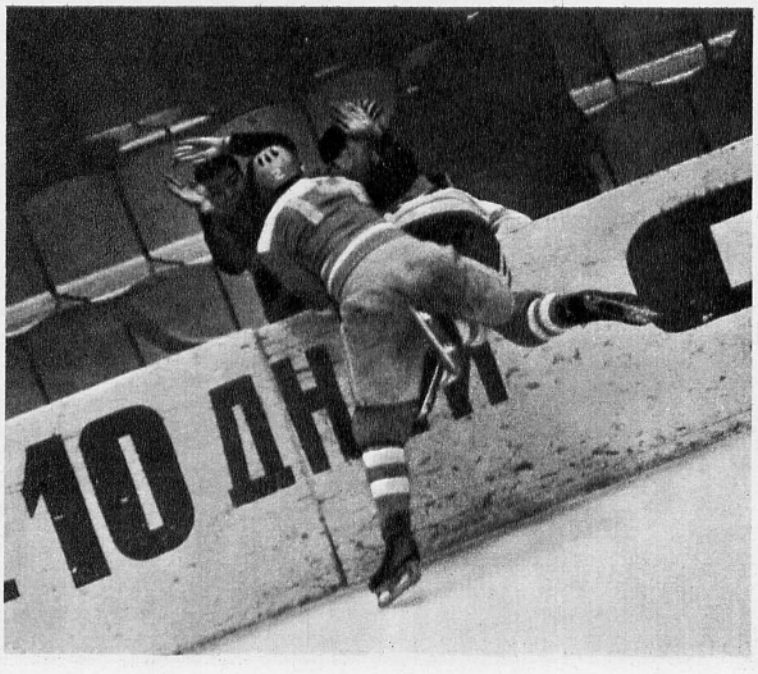
Медали выставки «Фотография Академика» присуждены Й. Покорни (ЧССР), А. Бернарду (ФРГ), З. Пиперскому (СФРЮ), Г. Хиршу (ГДР) и В. Драчеву (СССР). Дипломы выставки — Б. Сташеку (ПНР), К. Юнгерту (ФРГ), Я. Лопейскому (ЧССР), Г. Дисселю (ГДР) и Е. Стецко (СССР).

Приз Международного союза студентов — А. Гущину (СССР).

Кроме того, присуждены призы общественных организаций г. Пардубице. Жюри отметило высокие фотографические достоинства коллекций из СССР, ЧССР и ФРГ.

Выставка по традиции откроется 17 ноября в Международный день студентов и после демонстрации в Пардубице будет экспонироваться в других городах ЧССР. В рамках выставки намечено провести конференцию по проблемам фотохимии и фотографической промышленности.

Конкурс закончен. Но его итоги, сам факт его организации побуждают к размышлениям. По-видимому,



есть смысл перенять опыт наших чехословацких коллег. Конкурсы, выставки, представляющие работы дебютантов в фотоискусстве и фотожурналистике, оценивающие их первые шаги, — есть ли лучший способ выявления талантов? Такие выставки молодой фотографии должны быть традиционными, регулярными, лишь тогда они принесут ощутимую пользу.

Скажем спасибо нашим друзьям в ЧССР — устроителям «Фотографии Академика» за то, что они нанесли на карту фотомира доселе неизвестные нам новые имена.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
Пардубице—Москва

А. КОЧЕТОВ
Строители

В. КОРНЮШИН
Актрисы

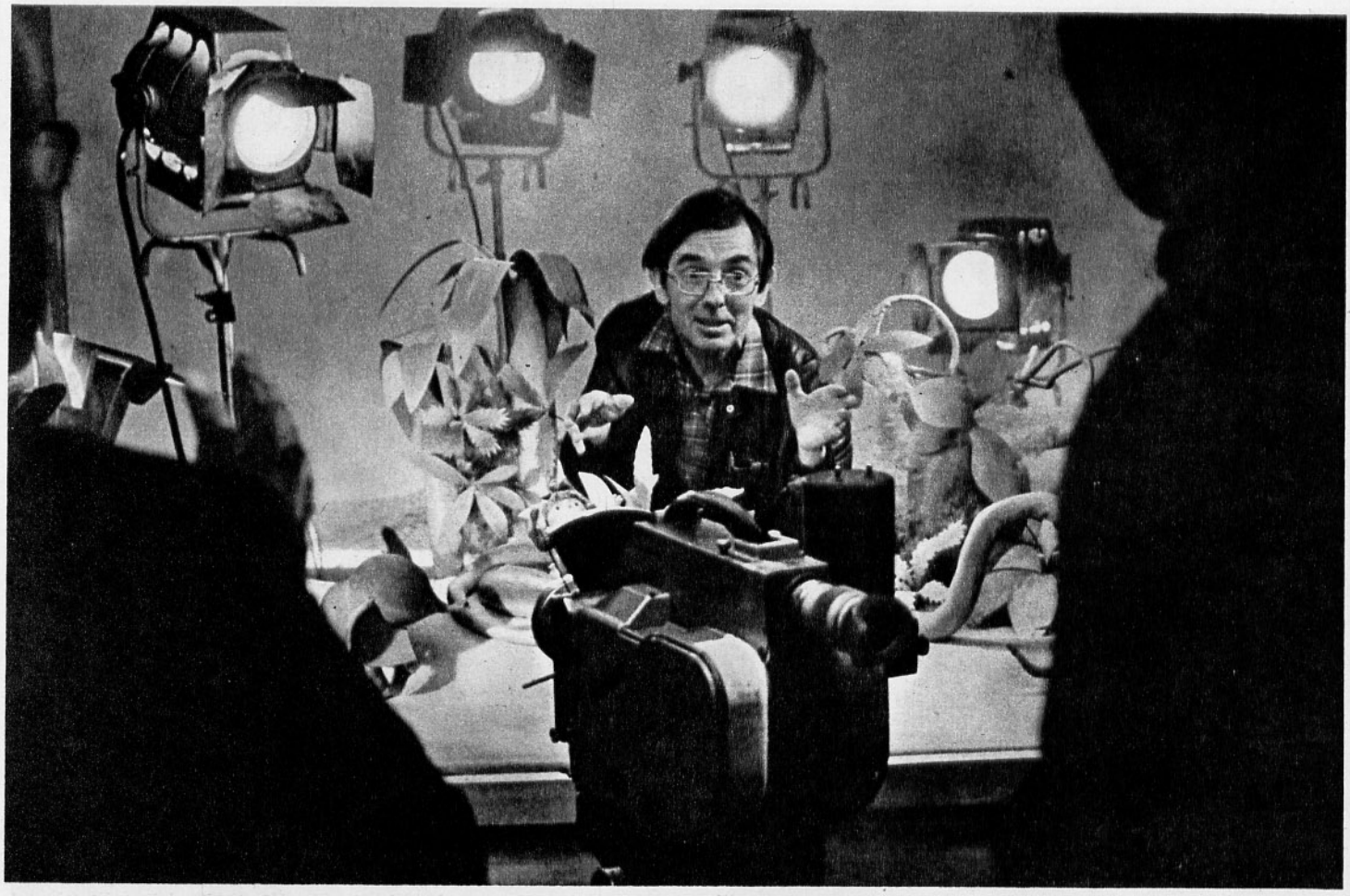
А. ГУЩИН
И за борт его бросает...

К стр. 10—11

Е. СТЕЦКО
Кузнец

И. ГАВРИЛОВ
Студенты

М. ПОТЫРНИКЕ
Внуки



В. ЗАГУМЁННОВ
Режиссер-мультипликатор

Г. КАЛАШНИК
Рождение

«ЮНИОРЫ» ВСТУПАЮТ В СПОР

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ,
заведующий отделом оформления
«Литературной газеты»

Традиционный международный конкурс молодых авторов, проведенный в Чехословакии, явился своеобразным смотром резервов фотожурналистики.

В нашу «юниорскую сборную» вошли студенты факультетов журналистики, молодые фотожурналисты и фотохудожники из Москвы, Ленинграда, Вильнюса, Риги, Кишинева, Минска, Краснодара... Среди авторов — фотокорреспонденты «Правды» и «Комсомольской правды», «Литературной газеты» и АПН, журналов «Советский Союз» и «Огонек».

Столь представительная по составу и широкая по географии коллекция в известной мере является «окном в завтра». Поэтому знакомство с ней позволяет проследить некоторые общие черты, характерные для нашей молодой фотожурналистики.

Прежде всего необходимо отметить высокую творческую активность молодых репортеров. Большинство снимков, предложенных ими на конкурс, уже были опубликованы на страницах советской печати. Коллекция свидетельствует о том, что фотожурналисты газет, журналов, агентств постоянно работают в гуще событий, они ищут своих героев на жатве и стройке, на заводах и в научных лабораториях.

Всех авторов конкурсных работ отличает профессиональное владение фотографической техникой. Равно свободно и грамотно используют они для воплощения своих фотографических замыслов объективы нормальные, широкоугольные и мощные длиннофокусные. Качество фотопечати говорит о том, что и в лабораторной работе для молодых сегодня нет тайн. Тематическое разнообразие, — а у одних и тех же фотографов мы находим снимки, сделанные на заводе, в поле, в театре, — свидетельствует об их журналистской универсальности.

Как бильдредактор я убежден, что молодой фотограф прессы обязан быть универсалом. Но не менее убежден — чтобы стать настоящим мастером, он непременно должен иметь свое фотографическое «хобби», свою излюбленную тему, которую он знает, чувствует и умеет снимать, как никто другой. Ведь мы знаем, что универсал А. Гаранин — непревзойденный мастер социального очерка, а О. Макаров — очерка философско-лирического. Мы никогда не спутаем «научные» кадры В. Тарасевича и В. Богатырева, спортивные снимки Д. Донского и А. Абазы. И не случайно как раз фотографии на любимую тему и приносят награды выставок мастерам. А мне, к сожалению, не раз приходилось слышать от начинающих в ответ на вопрос: «Что бы ты хотел снимать?» — «Все равно. Куда пошлют».

Наше время — время бурного развития средств массовой коммуникации. Журналистская фотография — одно из них, и на ее характер неизбежно влияет развитие смежных областей. Еще недавно печать первой сообщала о важнейших событиях в стране. Сегодня функции оперативной хроники все больше отходят к телевидению: в программе «Время», как правило, мы видим то, о чем завтра напишут газеты. Это требует от пишущих и снимающих журналистов нового, более углубленного освещения тем. Если раньше репортеру достаточно было в нужный момент оказаться на месте события и документально точно зафиксировать происходящее, то теперь его задача усложнилась: от него ждут фотографии-обобщения, фотографии-исследования, фотографии-символа. Конкурсная коллекция еще раз подтверждает, что молодежь чутко реагирует на процесс психологизации журналистской фотографии. Значительно возросло, как, впрочем, и на страницах газет и журналов, количество портретов, в которых авторы стремятся не к воссозданию внешней среды с ее атрибутикой, а в первую очередь к раскрытию внутреннего мира своих героев. Характер репортажных зарисовок стал раскованнее, ситуации, запечатленные фотографами, острее, эмоциональнее.

Итак, роль фотожурналиста постепенно меняется: из регистратора событий он становится их исследователем. Это значит, что он должен обладать более глубокими специальными знаниями, более широким кругозором. Ему необходимо профессиональное образование. Фотожурналисты предшествующих поколений были самоучками. До всех фотографических премудростей они доходили сами, опираясь на опыт старших товарищей, учась на собственных ошибках. Сегодня картина меняется к лучшему. Например, из трех советских лауреатов этого международного конкурса только А. Гущин получил высшее техническое образование. Е. Стецко, поработав после школы в краевой молодежной газете, поступил в МГУ и в этом году уже окончил факультет журналистики. В. Драчев учится на журналистском факультете Белорусского государственного университета. Молодые москвичи, которые пришли в печать, не получив высшего образования, как правило, учатся в Институте журналистского мастерства Союза журналистов СССР.

Однако обращает внимание один процесс, свойственный творчеству молодых, — своеобразная «акселерация». Известные теперь фоторепортеры порой вспоминают, как не один год ходили в учениках при «мэтре», набираясь ума-разума. Теперь же нередкое явление, когда менее чем за два года фотографу удается пройти путь от начинающего до репортера центральной печати. Молодым помогает современная аппаратура и оптика, высокое качество фотографических материалов. И главное, конечно, память, впитывающая уже известные фотографические образы, изобразительные решения тем. Овладев суммой практических навыков, такой «акселерат» зачастую очень скоро может на вполне приличном уровне повторить любую удачную фотографию. И здесь-то выясняется, что молниеносный «путь наверх» чреват опасностью. Дело в том, что «мэтры» учили не только снимать, они учили молодых думать и придумывать, находить свое, еще никем не снятое. Я говорю об этом потому, что среди интересных и добротных работ коллекции все же почти не было снимков-открытий, которые двигают вперед фотографию. Не надо, конечно, забывать, что авторы конкурсных работ находятся сегодня лишь в начале творческого пути. И то, что они обладают острым фотографическим видением и высокой работоспособностью, можно рассматривать как заявку на будущее. Сегодня у молодых есть все возможности для реализации своего творческого потенциала.

Думается, что участие в конкурсе, проводимом чехословацкими коллегами, могло бы стать еще полезнее, если бы формирование советской коллекции сопровождалось творческим семинаром молодых фотожурналистов. Квалифицированный, гласный разбор достоинств и недостатков работ специалистами, безусловно, способствовал бы профессиональному росту нашей фотографической смены.

И ШКОЛА, И ПРАЗДНИК

Фестиваль в Челябинске

Это была большая «фотографическая неделя», если позволительно так охарактеризовать целый комплекс мероприятий, носивший официальное наименование — Первый челябинский фотофестиваль.

Основой фестиваля стал зональный семинар фотожурналистов Урала, Сибири и Дальнего Востока на тему «Конституция СССР в действии». Организаторы семинара намеренно расширили круг его слушателей: были приглашены не только профессиональные фоторепортеры, но и фотолюбители — члены различных фотоклубов. Это закономерно, так как многие фотолюбители принимают самое активное участие в работе краевых, областных, городских, районных и многотиражных газет.

Доклады и сообщения, сделанные на семинаре, показали, насколько возрос уровень нашей фотографической практики, как расширился круг теоретических проблем советской фотожурналистики. Не имея возможности в данной информации изложить даже кратко основные положения этих докладов и сообщений, ограничимся хотя бы их перечислением.

«Торжество новой Конституции СССР — основная тема сегодняшнего дня» (Кривоносов Ю. М. — редактор отдела фотожурналистики журнала «Советское фото»).

«О некоторых тенденциях развития современной фотожурналистики» (Юодакис В. — кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры журналистики Вильнюсского университета).

«Бильдредактор в местной партийной газете» (Запорожченко В. А. — член бюро Всесоюзной фотокомиссии Союза журналистов СССР).

«Из опыта работы над актуальным репортажем» (Копосов Г. В. — фотокорреспондент журнала «Огонек», заместитель председателя Всесоюзной фотокомиссии).

«О роли областной фотосекции в повышении творческого уровня фотожурналистов» (Ткаченко Е. И. — председатель Челябинского фотоклуба).

«Об участии фотожурналистов в фотовыставках и опыте организации выставок в г. Челябинске» (Белковский В. В. — художественный руководитель Челябинского фотоклуба).

«Современная фотоаппаратура и техническое оснащение фоторепортера» (Резников В. С. — фотокорреспондент журнала «Советский Союз», преподаватель факультета журналистики МГУ).

«Документ и символ в фотожурналистике. Формотворчество в фотоискусстве» (Крупнов Р. А. — председатель Всероссийского фотоклуба «Кадр»).

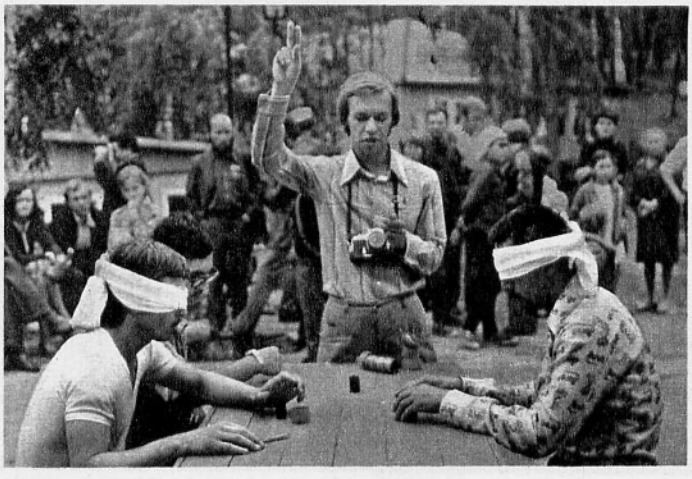
«Выразительность как средство эмоционального воздействия фотодокументалистики» (Оболенский Л. Л. — кинорежиссер и искусствовед).

Все выступления были предельно приближены к практике каждодневной работы фотожурналистов и, что отрадно, носили характер живого обмена опытом. Докладчики широко использовали фотографии, слайды, вырезки из газет и журналов.

Участники фестиваля получили возможность вступить в творческое соревнование. Были организованы съемки на крупнейших предприятиях Челябинска и в совхозе «Митрофановский», проведен конкурс на заказной портрет. В съемках приняло участие около двухсот человек.

В дни фестиваля в городе открылись шесть фотовыставок: «10×10» — десять ветеранов Челябинского фотоклуба выставили по десять лучших работ; «Солнечный круг» — так назвали свой рапорт фотолюбители городского Дома пионеров; «45 лет ЧТЗ» — этот вернисаж в клубе прославленного тракторного завода был приурочен к юбилею его фотостудии, которая в три раза моложе своего предприятия; «Учеба и труд» — тематика работ фотолюбителей — студентов педагогического института; «Новые имена» — тут, казалось бы, все понятно, но позволим себе внести небольшое дополнение в предельно ясную формулу: в последний год эти «имена» заявили о себе настолько серьезно, что некоторые из них были представлены на страницах фотоизданий. Но самой сильной по тематике и художественным достоинствам показанных работ оказалась отчетная выставка Челябинского фотоклуба.

Все фотографии перечисленных выставок наряду с работами, привезенными из разных городов страны, стали основой творческих фотоконкурсов. Жюри рассмотрело около двух тысяч снимков и отобрало лучшие из них для демонстрации на Всесоюзной фотовыставке, посвященной годовщине принятия Конституции СССР. Она откроется в Челябинске в канун этой знаменательной даты. Кроме отобранных, на выставке будут демонстрироваться и лучшие из снимков, сделанных участниками фестиваля во время его проведения. Следует отметить огромную организаторскую и творческую работу, проделанную инициаторами фестиваля — членами местного фотоклуба и секции отделения Союза журналистов, поддержанную Всесоюзной фотокомиссией. Они проявили максимум инициативы и энергии. Справиться со сложными организационными задачами им помогли областной комитет партии, облисполком, промышленные предприятия, профсоюзные и другие общественные организации, которые не только назначили десятки призов для присуждения победителям фотоконкурсов, но и обеспечили транспорт, размещение людей, подготовили объекты для массовой съемки. Знаменитый Каслинский завод художественного литья выпустил памятные медали — подлинные произведения искусства. Вручение наград проходило торжественно и необычно — в одном из лучших дворцов культуры на вечер фотоискусства собрались передовики производства челябинских предприятий и представители общественно-



сти. Они-то и вручали учрежденные ими призы победителям. Здесь же были переданы челябинцам Сергею Васильеву и Виктору Дурманову награды Международного конкурса «Уорлдпрессфото-78» — золотые медали и призы «Золотой глаз», прибывшие из Амстердама. Вечер, организованный с большой выдумкой, завершился веселой беспроигрышной лотереей: все присутствовавшие, предъявив свои пригласительные билеты, получили прекрасно выполненные авторские фотографии.

Вторая половина фестиваля — слет фотоклубов и фотокорреспондентов — проводилась на берегу живописного озера Теренкуль. Здесь развернулись диспуты и дискуссии, состоялся конкурс клубных коллекций и блицфотоюморина. Руководитель Свердловской фотостудии Евгений Бирюков сделал интересное сообщение о своей исследовательской работе в области истории развития фотографии на Урале.

Болельщики бурно реагировали на встречу «эстафеты поколений — 5 на 5» — команды «стариков» и «молодых». Они состязались в профессиональной быстроте и ловкости. Надо было продемонстрировать свое умение зарядить кассету, заправить пленку в бачок, трижды сменить на аппарате оптику, ответить на десять «фотографических» вопросов — от серьезных теоретических до смешных, рассчитанных на сообразительность. Первые два задания выполнялись с завязанными глазами, что средь бела дня выглядело забавно и, естественно, вызвало восторг присутствовавших. Хотя среди «молодых» кроме фотолюбителей были и профессионалы-репортеры, победили «старики» — опыт есть опыт. Они продемонстрировали рациональные приемы работы. Например, фотокорреспондент журнала «Советский Союз» Виктор Резников заправил пленку в проявочный бачок всего за 21 секунду. И хотя такая скорость в практической работе нужна не часто, уметь предельно четко выполнять все операции не лишне каждому специалисту, особенно репортеру-газетчику.

Последним запланированным мероприятием фестиваля была футбольная встреча — хозяева, члены Челябинского фотоклуба, принимали на поле, примыкавшем к самому берегу озера, «сборную страны» — ведь кроме представителей Урала, Сибири и Дальнего Востока в фестивале участвовали фотографы Москвы, Белоруссии, Эстонии, Литвы... Матч проходил под проливным дождем и закончился поражением гостей с разгромным счетом и всеобщим купанием в озере.

Каковы же итоги этого знаменательного события в нашей фотографической жизни? В ходе дискуссий и бесед не единожды высказывалось общее мнение: такие фестивали необходимы, они должны стать традиционными и проводиться один раз

Фоторепортаж с фестиваля Р. КРУПНОВА

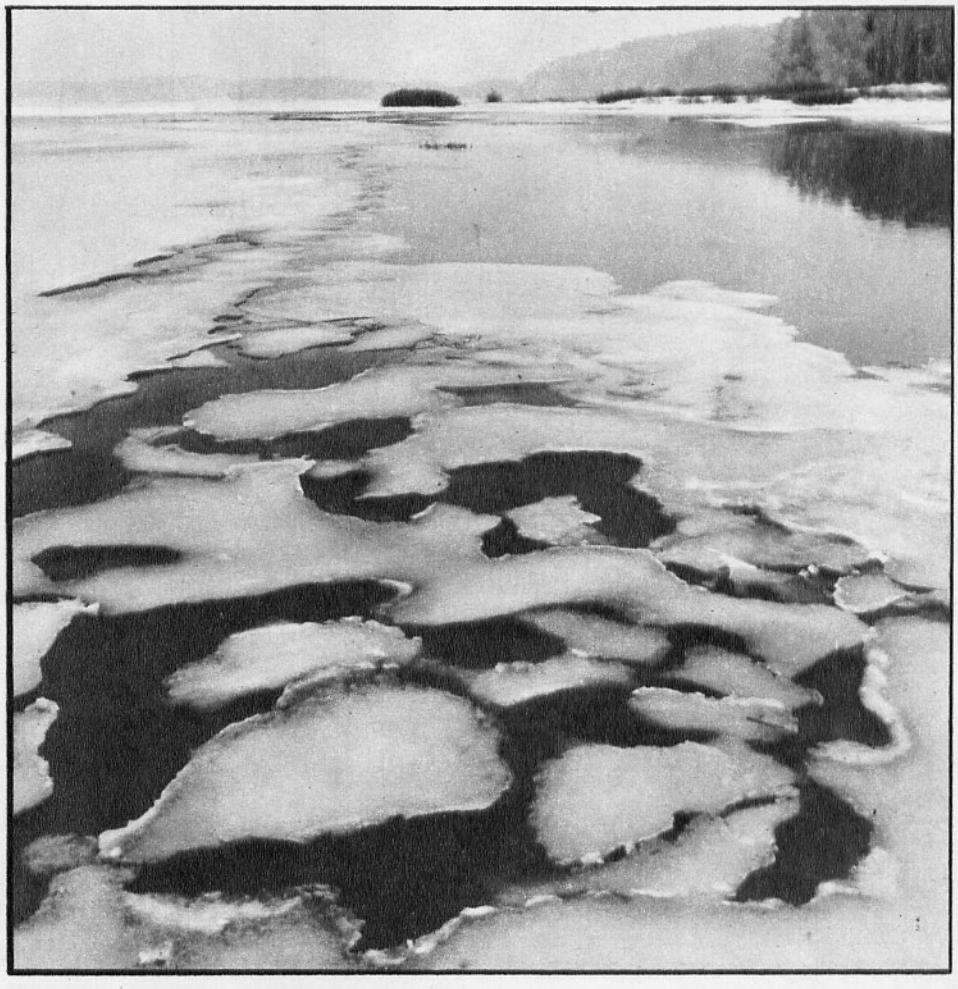
в два-три года в разных городах страны — ведь главное в словосочетании «Первый челябинский» — именно первое слово, второе же может меняться. И пусть основа всегда остается зональной — закавказский, прибалтийский, приволжский и т. д., но с приглашением гостей из других районов страны, и тогда фестиваль станет всесоюзным, как это, по существу, и произошло с челябинским. Инициатива же, видимо, должна исходить либо от местных фотосекций отделений Союза журналистов и фотоклубов, либо от Всесоюзной фотографической комиссии. И еще — всесоюзные фотовыставки совершенно не обязательно проводить всегда в столице. Пальма первенства и тут может быть отдана инициаторам очередной экспозиции, как это опять-таки будет в Челябинске в канун годовщины принятия Конституции СССР.

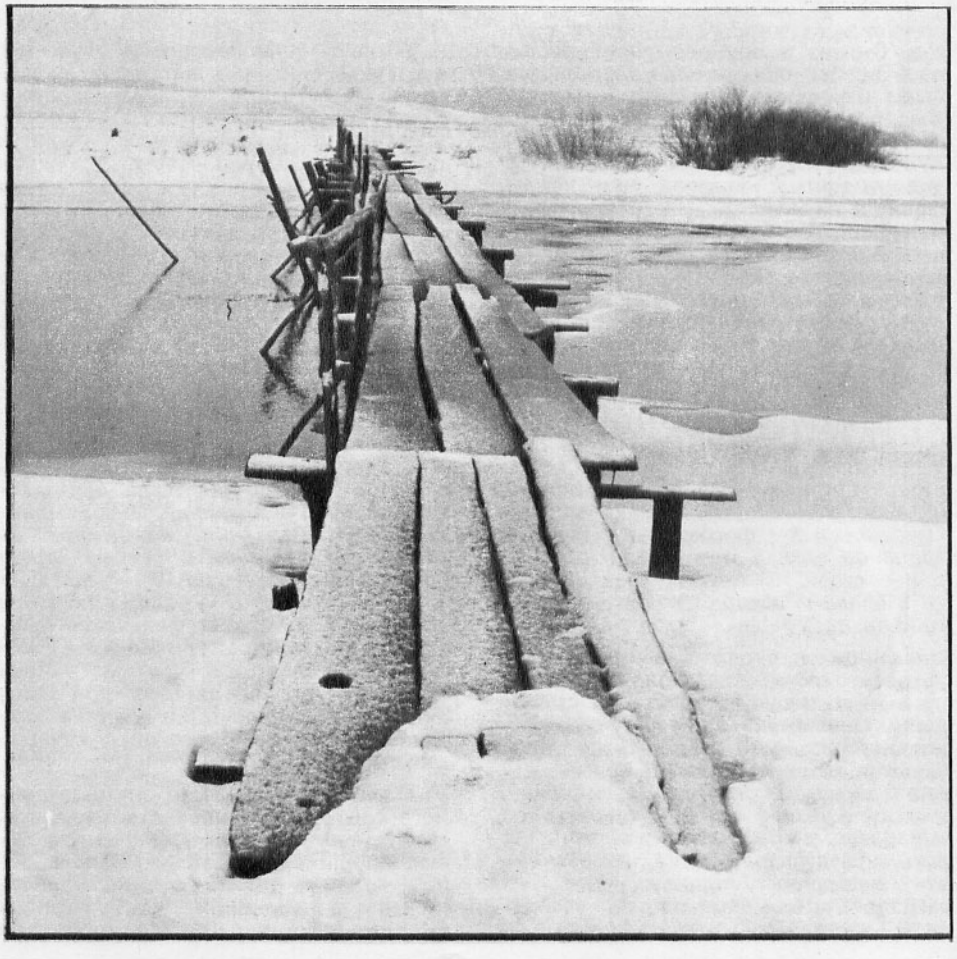
Подготовка к этой выставке идет полным ходом, и победителей уже ждут главные призы, изготовленные руками замечательных мастеров Южно-Уральского фарфорового завода.

Ю. КРИВОНОСОВ

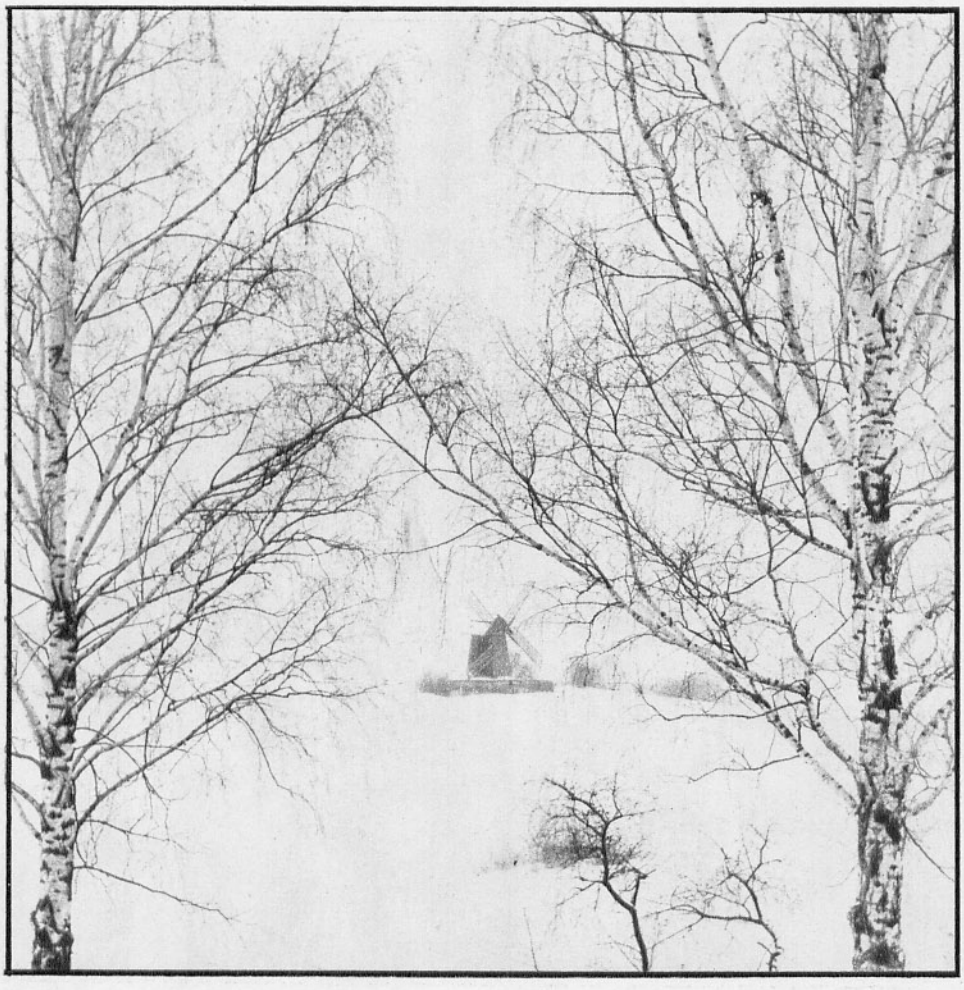
ЛИРИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ

Творчество Юрия Белинского





В пушкинском Святогорье (серия)



— Невероятно, что так можно увидеть Пушкина! Нет, ты только погляди, — изумлялся мой гость, будто загипнотизированный фотографией. — Чья это работа?

Он разглядывал снимок, попавший ко мне из первых рук — от тассовского корреспондента Юрия Белинского.

Скульптура Пушкина, сидящего на скамье, — та, что останавливает нас у Лицея, действительно была снята необычно: со спины. В приглушенном, каком-то невнятном свете четко вырисовывалась среди летней листвы энергично склоненная фигура поэта. Неожиданная, выразительная поза открывалась взору с этой точки съемки. Пушкин словно стремился преодолеть напор невидимой силы, сдерживал штормовой натиск судьбы. Ракурс оказался на редкость выразительным.

...Можно работать в черно-белой фотографии и стремиться к тому, чтобы снимок передавал многокрасочность мира. К числу мастеров, которые добиваются этого в своей повседневной работе, относится, на мой взгляд, и Юрий Белинский.

Вырос он стремительно. Семнадцать лет назад воспитанник фотокружка Ленинградского Дворца пионеров имени А. А. Жданова Юра Белинский, ученик талантливого педагога Бориса Ефимовича Ритова, с волнением обнаружил свой снимок в журнале «Советское фото»: возле двух отвоевавших старинных пушек с видом победителя расхаживал голубь. Между этим кадром и очерком о хранителе Пушкиногорья С. С. Гейченко уместились целые годы с драматическими поворотами судьбы и счастливым открытием героев.

Ю. Белинский: «Мое знакомство с Семеном Степановичем Гейченко имеет давнюю историю. Еще в середине шестидесятых годов, работая на Ленинградской студии документальных фильмов, я приезжал сюда с оператором Федором Ивановичем Овсянниковым, старинным приятелем директора Пушкинского музея-заповедника. Здесь мы снимали для какой-то картины пейзажи средней полосы России. А потом и просто так потянуло в эти края.

Как-то Гейченко заметил, что одного только неба над головой, реки Сороти да деревьев вполне хватило бы для того, чтобы люди приезжали в Михайловское и чувствовали бы присутствие Пушкина. И это верно: если раскрыть наугад томик написанных здесь стихов, то невольно погружаешься в гармонию Поэзии и Природы.

И все же тем, что Святые горы так гостеприимны и открыты всем, мы обязаны еще и Семену Степановичу. Он — такой же простой и такой же особенный, как эти края. Фронтовик, потерявший на войне руку, Гейченко поселился на разоренной врагом земле Пушкина. Восстанавливал по крохам то, что было уничтожено, а сам жил в землянке. О Семене Степановиче не расскажешь в двух словах. Он — и ученый, знающий Пушкина от корки до корки, и горячий спорщик, умеющий постоять за свое мнение, и удивительный фантазер, и хлебосольнейший человек. Ведь у не-

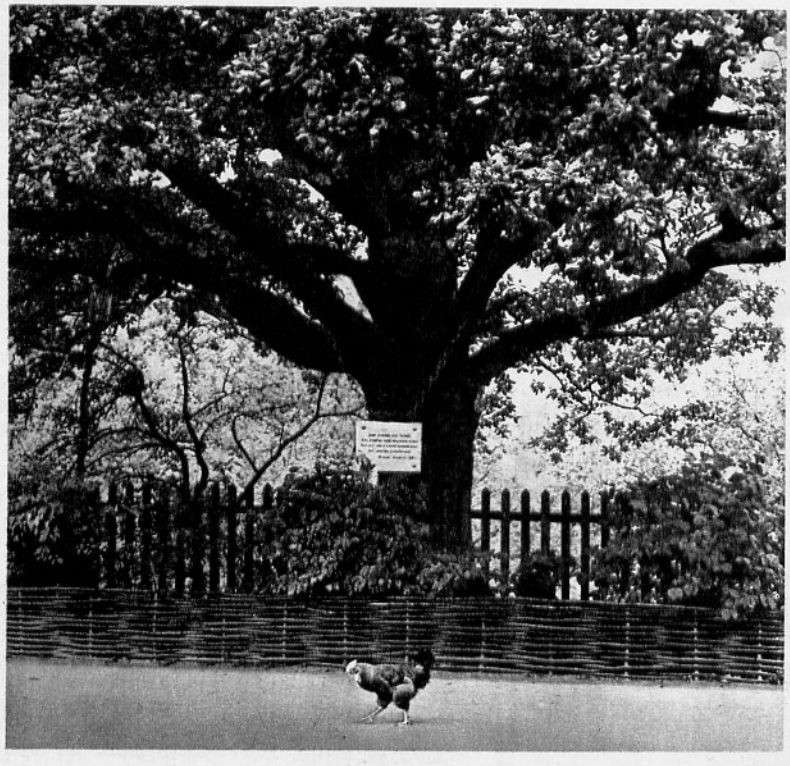
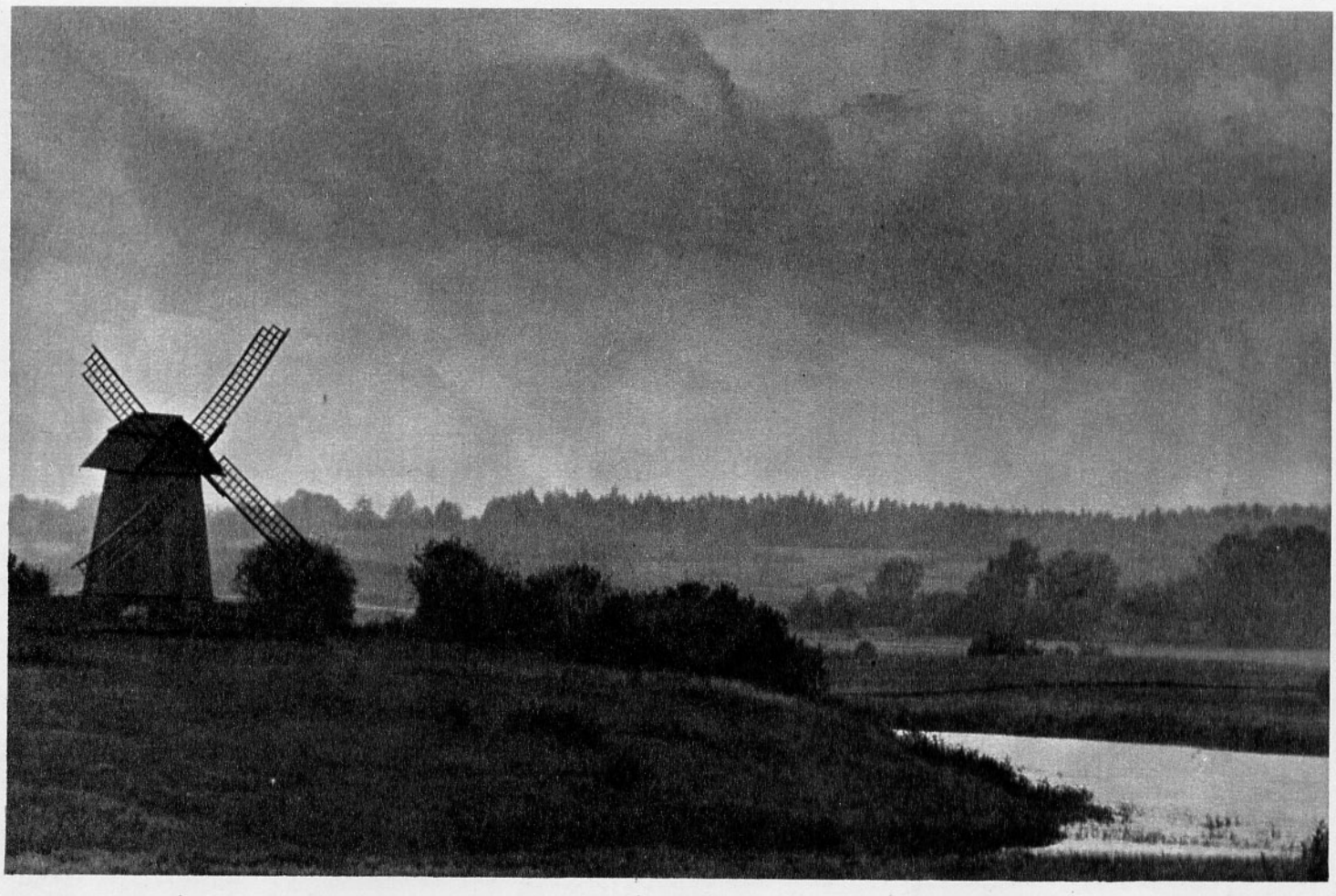
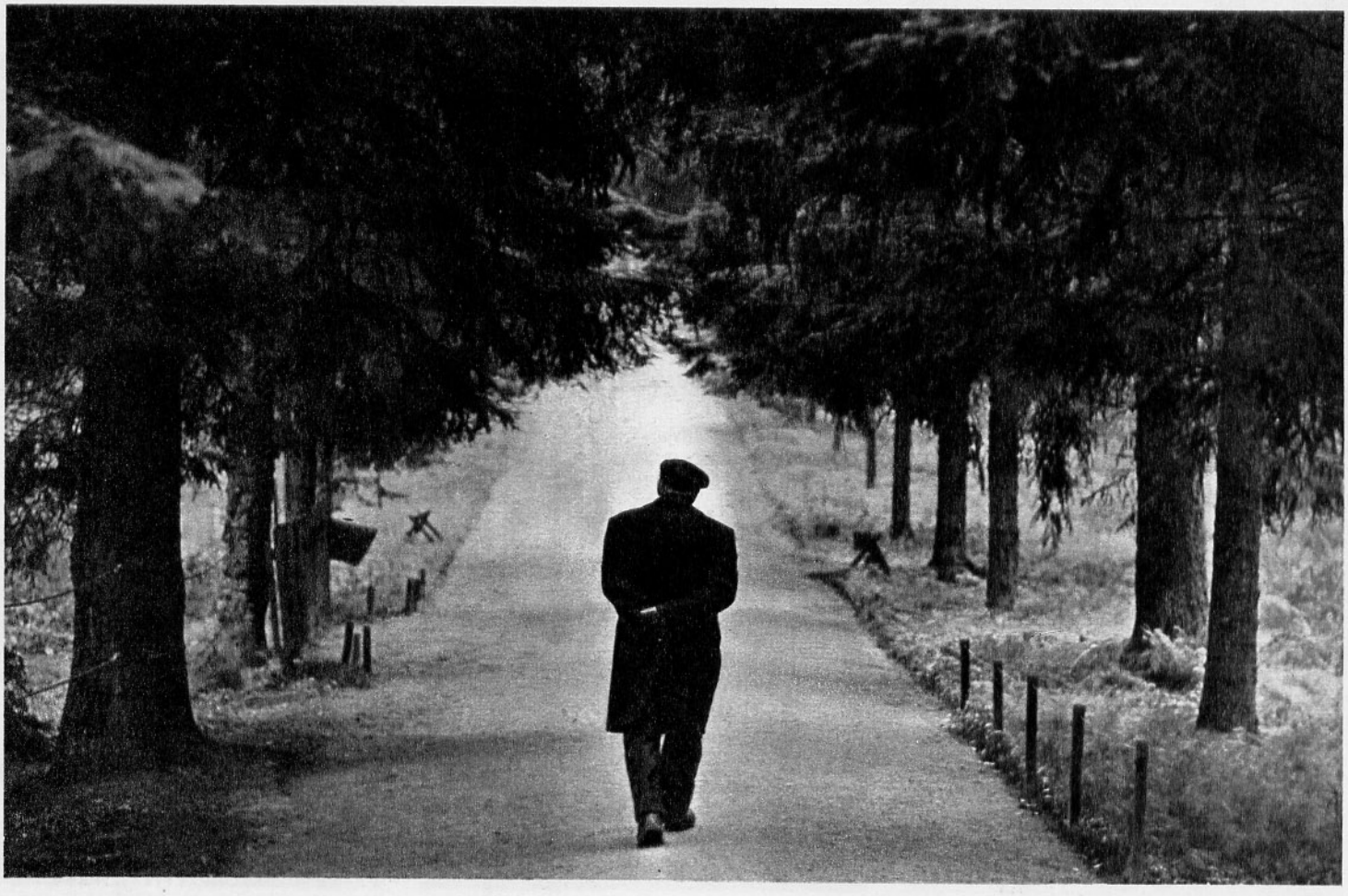
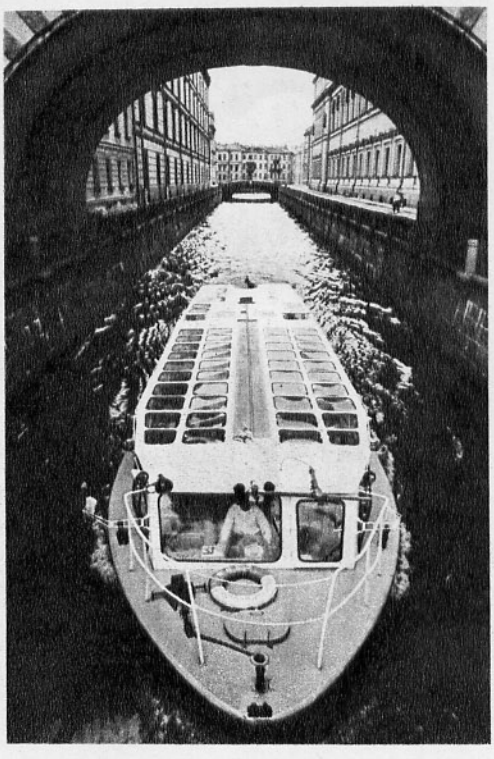


Фото
Юрия
БЕЛИНСКОГО

Из очерка о директоре
Пушкинского
музея-заповедника
С. Гейченко







го в Михайловском всегда кто-то гостит. Он слился с этим заповедником, стал его частью, без Гейченко невозможно даже вообразить Пушкинских Гор».

Юрию повезло. Еще пятиклассником он сам определил свое будущее, торжествуя в полутемной ванной над первым проявленным снимком. После окончания школы — два с половиной года работы на кинохронике в должности ассистента оператора. Не было экспедиции, куда бы вместе с кинокамерой он не захватил и фотоаппарат. И вот — приглашение в ТАСС (он обратил на себя внимание еще в фотокружке). Новая точка отсчета — ученик фотокорреспондента. Талант и юношескую отвагу принес Белинский с собой на Садовую, 38, в то самое здание, где когда-то начиналась творческая биография таких замечательных фотожурналистов, как Лев Портер, Всеволод Тарасевич, Сигизмунд Кропивницкий, Сергей Смирнов, Геннадий Копосов.

Фабрика новостей задала молодому репортеру вихревой темп жизни. Это был решительный поворот к профессиональной журналистике, где на первых порах не так-то просто достичь желанной гармонии между «хочу» и «надо». Но Юрий в своей фотокладовой, которая до поры до времени была закрыта от посторонних глаз, накапливал темы будущих фотоочерков, как журналист накапливает в своей записной книжке наблюдения, мысли, обрывки колоритного диалога.

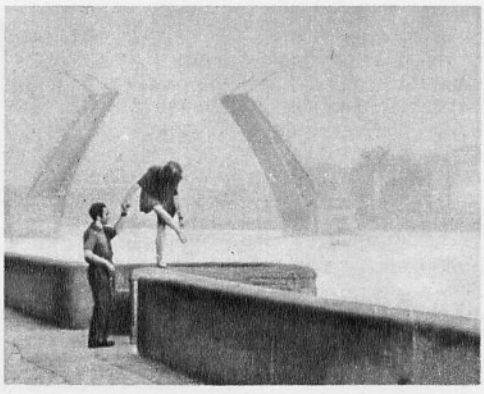
Срочная, неотложная работа обострял глаз, шлифовала технику, воспитывала оперативность мышления. И все же хроникальный жанр вряд ли назовешь коньком Юрия, есть тут мастера и посильнее. Его же образное мышление более тяготеет к многоплановому раскрытию темы, к мягкой, лирической интонации.

Ю. Белинский: «И в Пушкинских Горах бывают у меня неудачные дни. Камера становится какой-то тяжелой, громоздкой. И все же, хоть и случаются неудачи, нигде мне так легко и радостно не работается, как на Псковщине. В нынешнем году на масленице испытал я удивительное состояние, что будто бы все могу. Снимал гуляние — три часа пришлось без устали бегать с кофром, и так я был увлечен работой, что не чувствовал ни аппарата в руках, ни пятнадцати килограммов оптики на ремне. Работали глаза, руки, ноги, озарялась голова — некогда было уставать. И уж потом, к вечеру, как-то разом навалилась усталость, еле добрался до гостиницы. Съемка удалась!»

У Юрия нет случайных удач, каждый свой снимок он «знает» задолго до съемки. Довелось мне слышать такое суждение: Белинский-де изводит столько пленки, что уж один-то приличный кадр на ней обязательно отыщется. Это все равно, что сказать о пишущем репортере, что он тратит слишком много чернил и бумаги. Дело тут в другом. Важно, насколько осмысленно репортер идет к своему лучшему кадру. Белинский всегда знает, что и как хочет снять, и упорно добивается своего.

Есть снимки, которые складываются у Юрия, как стихи. Мне памятно, например, как он делал свою «Белую ночь над Невой» — фотографию, обошедшую десятки советских и зарубежных изданий, побывавшую на выставках во многих странах.

Девушка, опираясь на руку парня, снимает туфли на парапете невской набережной — ей хочется босиком походить по граниту среди разведенных мостов. Все в этом снимке дышит естественностью и поэтической взволнованностью и воспринимается, как подсмотренная сцена. На самом же деле съемка была обставлена, как маленькая киноэкспедиция. Ночью, в назначенный час, Юра заехал за мной на такси, потом мы отправились на другой конец города за нашей



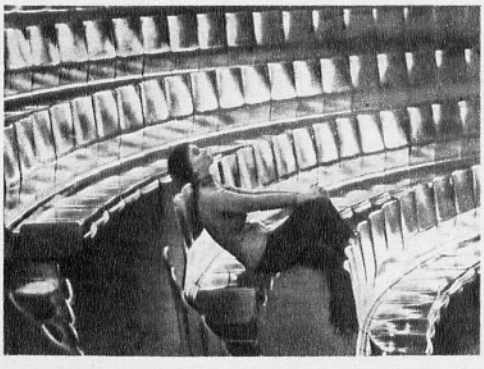


Фото
Юрия
БЕЛИНСКОГО

Солистка балета
Валентина Ганибалова

Под зонтиком

Зимняя Канавка

Ленинградский мотив

Белая ночь над Невой

Актриса
А. Шуранова

На празднике
в Екатерининском парке

спутницей. На набережной нам пришлось изрядно поработать и вжиться в непривычное амплуа актеров. Юра гонял нас взад-вперед, придумывал проходы и пробежки в ожидании очередной самоходной баржи. Признаюсь, я не принял всерьез съемку, решив, что это в лучшем случае — эксперимент.

Когда же Белинский разложил передо мной готовые снимки, мне ничего не оставалось, как развести руками. Все было на фотографиях настоящим, и даже пара под условным наименованием «влюбленные» воспринималась как пара влюбленных. Элемент режиссуры свободно и естественно входит в творческий процесс этого мастера. Ему не чужды театрализация, гротеск, юмористический план.

Город — не пассивный фон его снимков, а нередко — организующее их начало. Девушек-манекенщиц он везет из демонстрационного зала на Стрелку Васильевского острова, словно приглашая нас не только оценить искусство художников-модельеров, но и соотнести прихотливые, вечно меняющиеся силуэты одежды с классической завершенностью архитектурных шедевров.

Сейчас Белинский реже обращается к броской форме. От фотографии, рассчитанной на эффект, он все решительней поворачивает к снимкам с простой и ясной композицией, но более глубоким и емким по содержанию. Эта перемена особенно заметна в очерке о Гейченко.

Ю. Белинский: «Снимки из Пушкинских Гор отлеживались у меня поначалу, как заготовки на будущее. Вовсе не обязательно даже с удачными фотографиями спешить на выставку. Гораздо важней утвердиться в том, что твой взгляд точен.

Семен Степанович привык к моему аппарату и не смущался, не замечал его. Поэтому подавляющее большинство снимков сделано репортажно. Вообще Пушкинские Горы как-то не располагают к режиссуре. Пейзажной фотографией никогда я особенно не увлекался, а тут вдруг пробудился у меня вкус к ней. Да здесь просто невозможно не снимать природу!

Однажды я подсмотрел, как Гейченко радуется деревьям и погожему дню. Без этого снимка не было бы и очерка.

Белла Ахмадулина на 75-летие прислала Гейченко такую телеграмму: «Целую Вас и воздух этих мест». Так вот, мне хотелось разглядеть камерой и сам воздух».

Коллеги Юрия Белинского отмечают немало профессиональных достоинств в работах репортера. Валерий Генде-Роте, например, считает, что его молодой товарищ очень хорошо вписывает пространство в видоискатель аппарата, мастерски компонует кадр, хотя и не очень силен в крупных планах. Для Льва Портера существенно то, что Юрий умеет как бы одухотворять технику, вносить в снимок живое чувство. Николай Науменков, один из первых наставников Белинского в Ленинградском отделении ТАСС, выделяет его «талант отбора фотографий» — процесс для многих очень сложный и мучительный. На точный глаз и тонкий вкус Белинского обращает внимание Всеволод Тарасевич, который убежден, однако, что Юрий — в самом начале пути, что ему необходимо преодолеть фрагментарность показа жизни, обратиться к фотографии более динамичной, более информативной. И все сходятся на том, что Белинский вряд ли добился бы таких успехов, не будь он в своем деле одержимым человеком.

Я бы добавил к этим качествам еще одно — интуицию художника. Этот дар помогает ему там, где не хватает жизненного опыта, эрудиции или умения разглядеть подтекст. Фотографии Белинского — очень увлекательное чтение. И он сам впервые открыл это для себя, когда мы, его коллеги по репортерскому цеху, однажды «рассказали» ему его же снимки. Это было после его удачной командировки в Латвию. Мы горячо обсуждали работы, и о многих из них сложились целые новеллы.

Ю. Белинский: «Ближе узнавая Гейченко, я не раз ловил себя на мысли, что, возможно, именно любовь к Пушкину сделала его таким, какой он есть.

Каждое утро Семен Степанович кладет на письменный стол поэта свежее яблоко или ставит полевые цветы. Для него это — не просто заведенный ритуал, а, можно сказать, способ общения с Пушкиным. В кабинете Гейченко вместо стен — сплошь книги, их уже некуда ставить. Есть тут и его собственная книжка — «У лукоморья», первые издания которой давно уже стали библиографической редкостью. Прочитал я записки Семена Степановича — и целый рой новых сюжетов закружился в голове. В любом кругу собеседников Гейченко — свой человек. Случается, сам водит экскурсии (заслушаешься, как он рассказывает!), встречает гостей, первый весельчак на празднике. Таким вот разным мне и хотелось его показать и в нем самом открыть частицу Пушкина».

Вот уже без малого двенадцать лет работаем мы с Юрием под одной крышей: между его фотолабораторией и моей репортерской — каких-нибудь десять шагов. По праву товарища я нередко становлюсь первым зрителем его новых работ, в том числе и тех, которые появляются затем на международных, всесоюзных, тассовских выставках. Среди его наград — серебряная медаль берлинского «Интерпрессфото» (за портрет ленинградской актрисы Антонины Шурановой), вторая премия и золотая медаль на «Уорлдпрессфото-78» в Голландии, где экспонировался его снимок «Закадычные друзья» (клоун Карандаш на прогулке в Летнем саду). На моих глазах Белинский меняется, становится строже, целеустремленней. Юношеское упрямство уступает место упорству, излишняя уверенность в своих силах — готовности начинать все сначала.

Белинский молод в своей профессии. Он продолжает искать в фотографии свой неповторимый стиль и стремится к тому, чтобы люди узнавали его работы...

О. СЕРДОБОЛЬСКИЙ,
корреспондент ТАСС,
Ленинград

ПОРТРЕТ ЗЛАТЫ ПРАГИ

Прага — город удивительный. Каждый его видит по-своему. Одних поражает обилие башен, других — череда мостов, третьих — ширь «Вацлавака», как запанибрата называют пражане свою центральную площадь-улицу Вацлавское наместье. Валерия Генде-Роте, как мне кажется, этот город с первой же встречи околдовал необыкновенной слитностью яркой и пестрой людской толпы со строгой сдержанностью серого камня, безраздельно здесь господствующего. Еще тогда, семнадцать лет назад, в своих первых пражских снимках фотограф сумел разглядеть за кажущейся суровостью древних стен одухотворенность каждой архитектурной детали, почувствовать тепло и доброту к человеку этого, лишь на первый взгляд равнодушного камня. С тех пор при первой возможности он стремится сюда, чтобы продолжить работу над так увлекшей его темой.

Увлеченность вообще отличительная черта характера этого мастера. Но тут не увлеченность однолюба: привязанностей у него много, и каждой он отдает себя всецело. Пражская серия только еще раз подтверждает это. В ней он неизменно последователен: снимки, которые сегодня публикуются на вкладке журнала, сделаны в разные годы, а мы не можем отрешиться от впечатления, что напечатаны они с одной и той же пленки, снятой залпом, на одном дыхании, в один день. Тут нет ни стереотипности мышления, ни однообразной привычности взгляда, просто таково авторское «прочтение» и истории города, и его сегодняшнего дня, таким он его видит, понимает, ощущает.

Генде-Роте готовит большую выставку, в которой как бы отчитывается за свои поездки в сказочный город над Влтавой. И вполне естественно, что вернисаж состоится именно там, в столице Чехословацкой Социалистической Республики, где зародился и был выписан этот сложенный из кирпичиков-снимков портрет Златы Праги.

М. ЮРКО

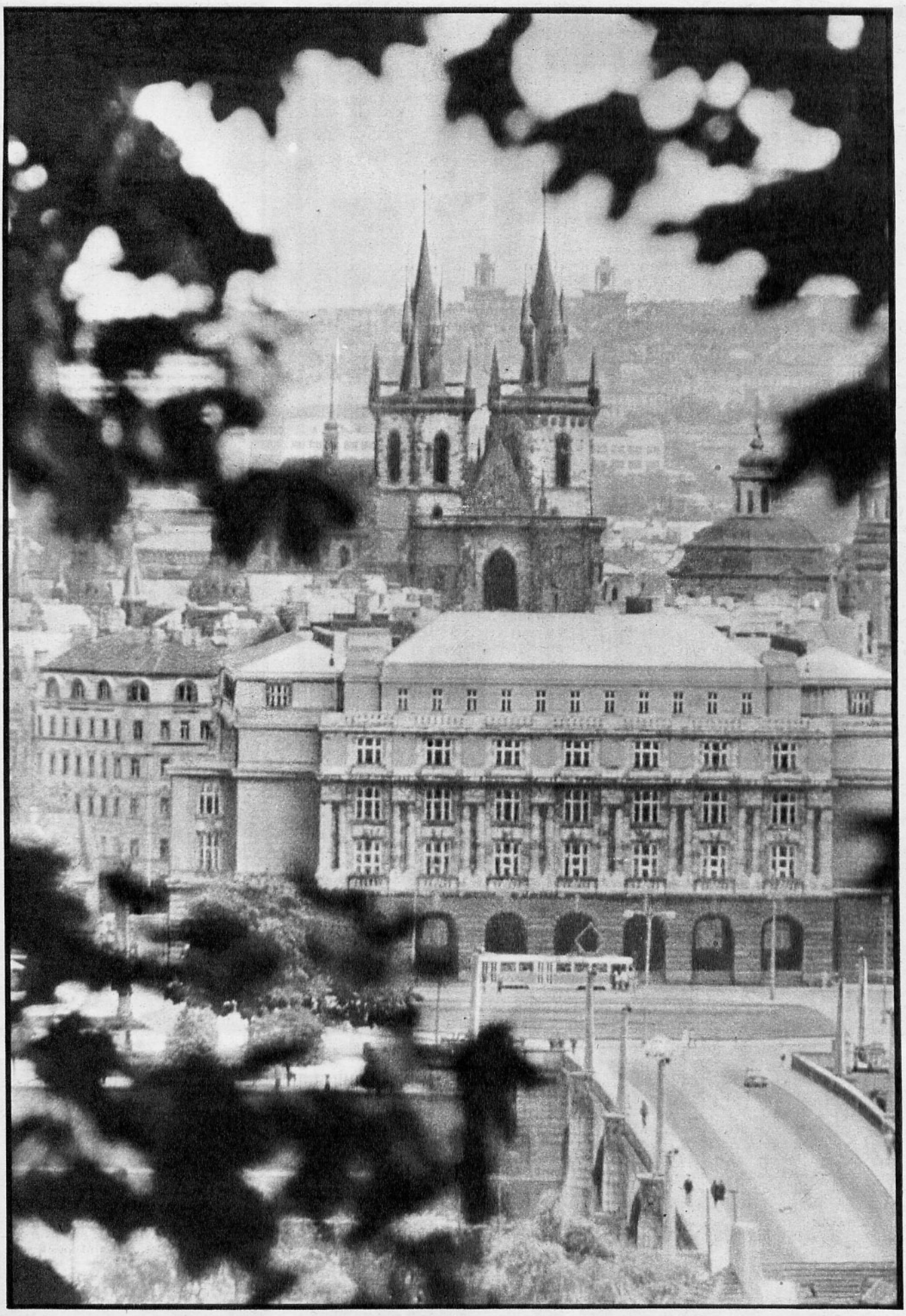
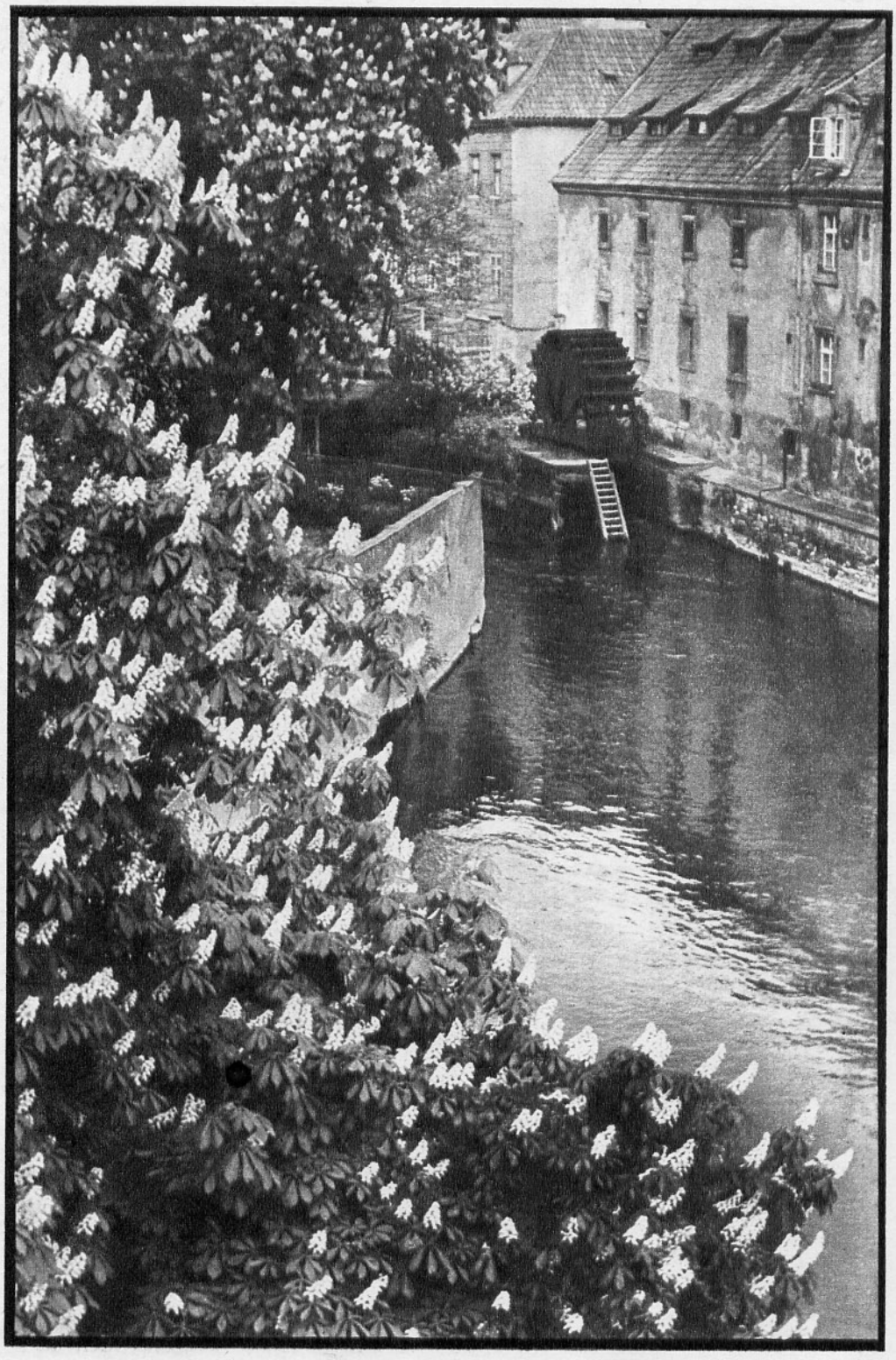


Фото
Валерия
ГЕНДЕ-РОТЕ

Злата Прага



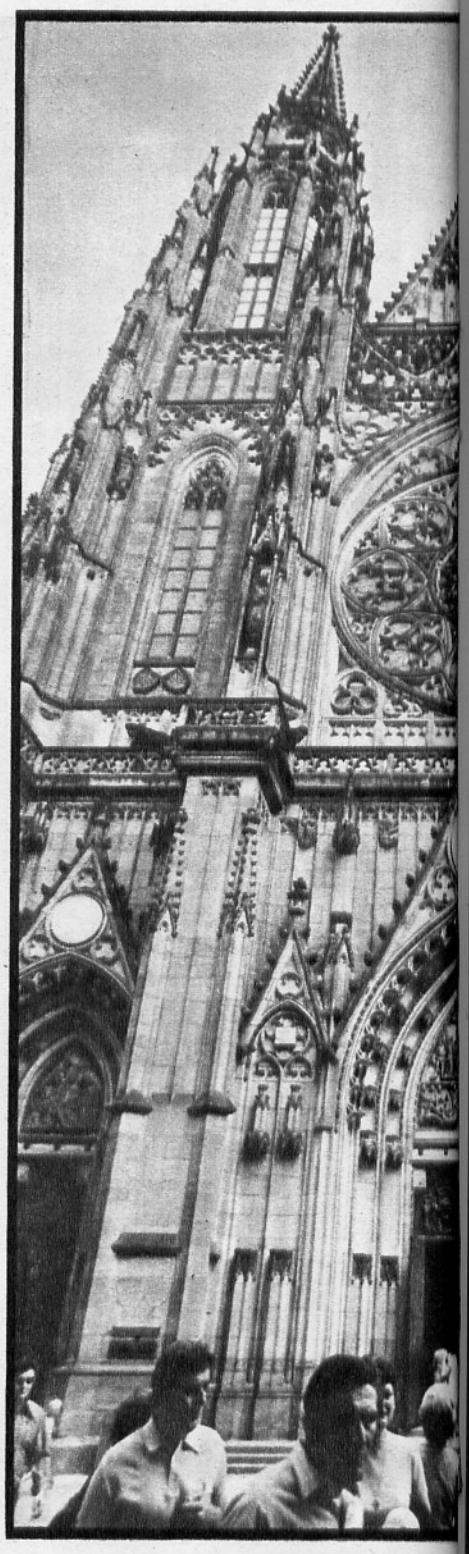


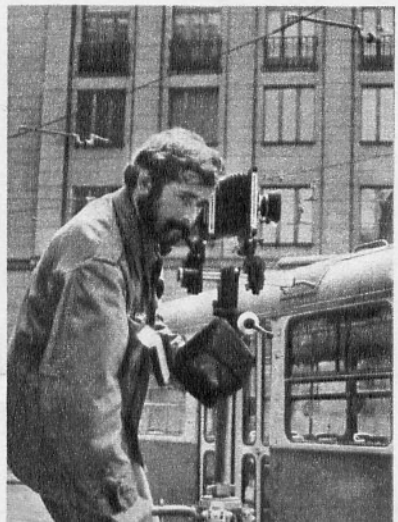
Фото
Валерия
ГЕНДЕ-РОТЕ

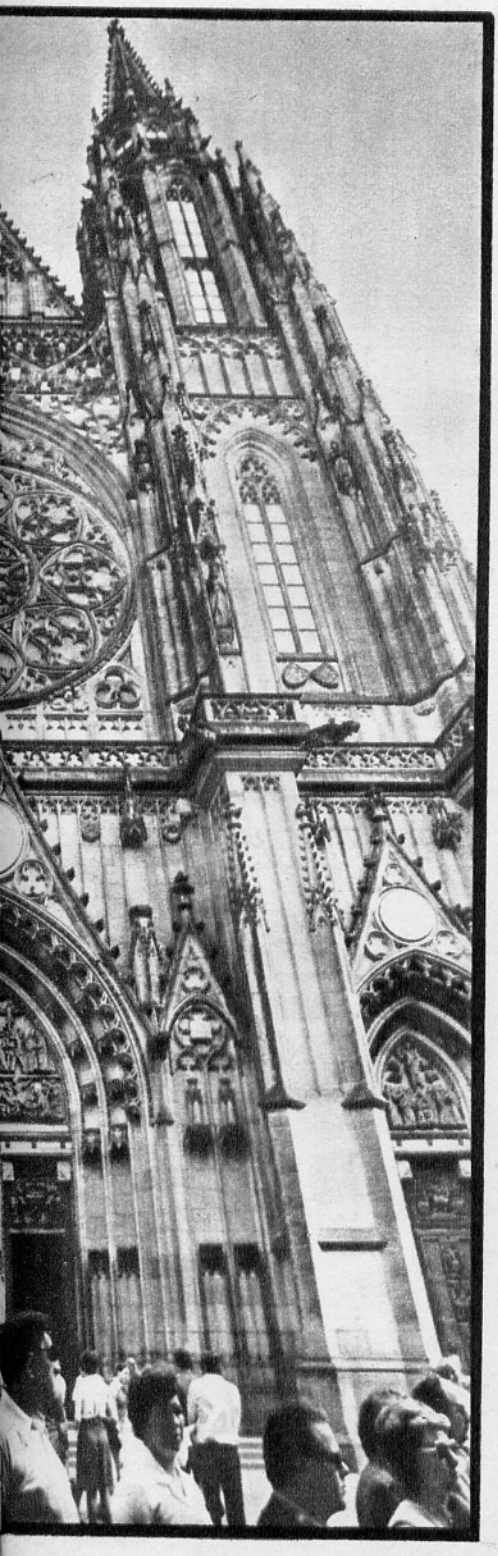
Старая
мельница

Собор
св. Вита

Крыши

Гости
Праги





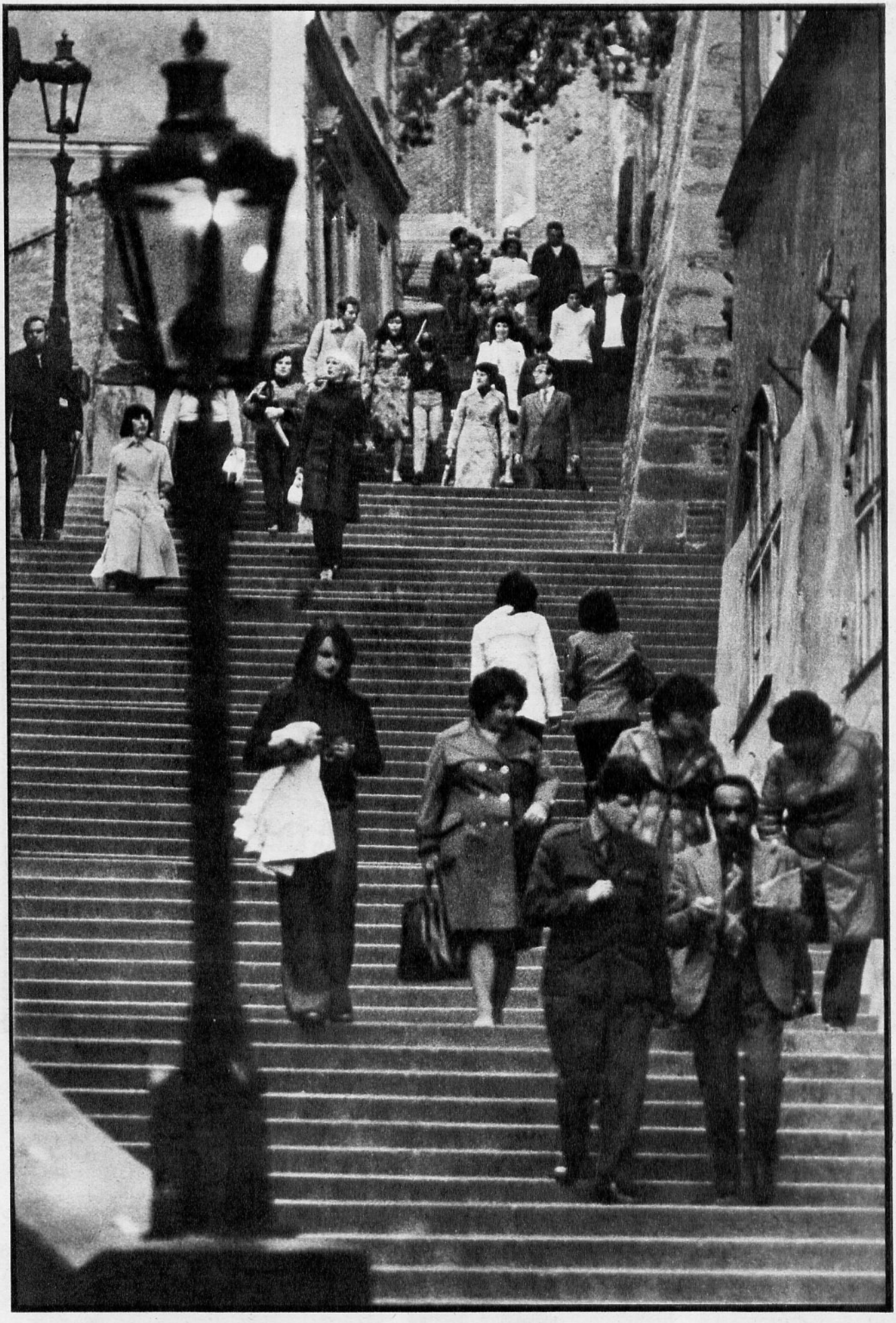


Фото
Валерия
ГЕНДЕ-РОТЕ

**Новая
Замковая
лестница**

ФОТОГРАФИЯ И КИНЕМАТОГРАФ

2. Поиски образа

Андрей
МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ

В разные периоды работы над фильмом режиссер так или иначе обращается к фотографии, и она оказывает ему порой неоценимую помощь. Например, выбор натуры. Снимки, делающиеся в этот период, — не просто фиксация тех мест, где съемка будет вестись. Это поиск образного решения картины, ее атмосферы (недавно очень интересную подборку фотографий по выбору натуры опубликовал французский кинематографический журнал «Позитиф» — по ним уже можно представить будущую картину). Причем, я уверен, поиск этого решения можно вести даже не в тех местах, где в дальнейшем будут происходить съемки.

Лично я всегда стараюсь относиться к работе фотографа на картине с максимальным вниманием, всегда тороплю его, стараюсь увидеть снятые им кадры фильма еще до того, как смогу посмотреть то же на киноэкране. Застывшие, остановленные мгновения актерской игры помогают понять, верным ли ты шел путем. Иногда такие снимки оказываются даже более точным камертоном, чем движущиеся кинокадры.

Фотография, зрительный образ дает толчок режиссерской фантазии, помогает придумать, найти мир фильма. Фотография даже может стать поводом для написания сценария. Возможно, что из одной фотографии в конечном итоге родится целый фильм.

Уже в работе над первой моей картиной мне попались на глаза несколько снимков, ставших очень важными, ключевыми точками для ее решения. Один из них, снятый на Тибете каким-то французским журналистом, изображал две маленькие фигурки яков на фоне горного перевала. Причем снимок был сделан с высокой точки, отчего в кадр вошла и седловина перевала, и огромная скала, а из-за длиннофокусного объектива возникли необычные, почти фантастические пропорции соотношения яков и сидящих на их спинах человеческих фигур с окружающим миром. Длиннофокусная оптика давала ощущение единства живого существа с гигантской глыбой камня, со всем бесконечным миром — единства, но в то же время и несоизмеримости. А именно этого хотелось добиться в «Первом учителе». Снимок висел у меня на студии во время съемок. Я искал именно такие пейзажи, много снимал «на длинной оптике», следовал именно такой изобразительной стилистике.

И позже, в работе над «Дядей Ваней», мне также очень многое подсказали снимки. Например, я нашел фотографию, где в полутемном интерьере стояли несколько оконных рам, прислоненных к стене. В общем-то, ничем не выдающаяся бытовая деталь: на лето выставили рамы, как это обычно делалось в русских домах, но этот пыльный угол, рамы с мутными стеклами, случайные отражения в них буквально ударили меня: здесь было ощущение всей чеховской пьесы — образ запустения, потерянности, душевного неустройства героев. Фотография дала решение всей нашей декорации, она определила атмосферу картины.

Кстати, этот образ повлиял потом на итальянского режиссера Бертолуччи. Он смотрел «Дядю Ваню», когда готовился к съемкам «Последнего танго в Париже», и вышел из зала заплаканный. «Я потрясен, — сказал он, — это все мне так близко. Я смотрел на экран и видел наш дом, наше имение, свою жизнь». И позже, глядя «Последнее танго в Париже», я заметил вдруг (это было уже на втором просмотре, на первом я был весь поглощен героями и их чувством) такой же пустой интерьер с пыльными рамами, приставленными к стене, и вспомнил Бертолуччи, выходящего после «Дяди Вани». Мне хочется думать, что образ подсказан ему моим фильмом, что мы даем друг другу импульс для творчества, ищем кинематографические решения на близких путях.

Другой снимок, который подтолкнул меня к образному решению «Дяди Вани», изображал длинный-длинный коридор с анфиладами комнат, и в этом коридоре виднелась рука человека — только рука, сам человек не был виден, его можно было довообразить, представить, как он стоит рядом, о чем-то разговаривает, размахивает рукой. У меня даже возникло чисто физическое ощущение звука его глухого голоса, доносящегося из дальнего конца коридора.

Были и еще подобного же рода снимки. Скажем, один из них изображал какой-то холл, погруженный в полутьму, пустой: видны были только задние ноги и хвост уходящей кошки. Такого рода снимки взывают к нашему чувству показом не человека, но мира, где человек обитает, где остались следы его присутствия. Здесь мы видим как бы не прямой луч, а его отражение — отражение человека в вещественном мире. И это отражение может оказываться подчас сильнее луча, обретать особую глубину, настроение. Оно обращается к нашему воображению, мы сами насыщаем неодушевленный мир нашим чувством, эмоциональным смыслом.

Все эти фотографии были толчком, заставившим меня задуматься о неожиданных свойствах, которыми обладает отраженный показ человека, о том, что, скрывая в кадре человека, мы можем порой добиться гораздо большего чувственного наполнения изображения, большего эмоциональ-

---

Окончание. Начало см. «СФ», 1978, № 9.

ного отклика зрителя. И такого рода композиции я использовал в картине. К примеру, мне кажется удачным решение сцены дяди Вани и Сони, где сами они скрыты от нас шкафом, видны только их ноги на переднем плане. Это была случайная точка, она скрывала от глаза самое главное, но помогла гораздо более полному раскрытию душевной жизни героев. Или в другом кадре — только коридор, длинная анфилада комнат, и где-то в глубине виднелась нога доктора Астрова. И на этом необязательном, малозначащем фоне шел очень важный по смыслу разговор, и голоса людей, накладывавшиеся на изображение, создавали какое-то особое настроение, особый мир, в котором, как мне казалось, было что-то чеховское.

Тогда же, в «Дяде Ване», изучая фотографии эпохи, я пришел к мысли сделать из них ударный монтажный кусок и на него положить вступительные титры. Тут я уже связался с фотографиями исторического порядка, с фотографиями-документами, из которых сложился своеобразный фотофильм-пролог.

Он стал для меня и поводом, чтобы задуматься о самих возможностях фотофильма, о тех эстетических свойствах, которыми обладает фотография, воспроизведенная на киноэкране. Происходит поразительная вещь: фотографию на экране мы не просто смотрим, мы ее разглядываем, нам дано пространство времени для погружения в ее сущность. Движущееся изображение зритель не разглядывает, он следит за самим движением, он ждет, что произойдет дальше. Но если в кадре фотография, то зритель уже подсознательно понимает, что она неподвижна, что никакого изменения внутри нее произойти не может. Тогда-то и начинается процесс разглядывания, проникновения в суть.

Это свойство неподвижной фотографии очень интересно исследовано в фильме Антониони «Блоу-ап» («Крупным планом»). Фотограф, увеличивая при печати отдельные фрагменты случайно сделанного снимка, обнаруживает, что запечатлел какое-то преступление, что в кустах на его снимке лежит мертвое тело. Я думаю, что если бы он снял то же самое на кинопленку, он не пришел бы к этому открытию. Или же ему надо было бы останавливать кадр, превращать его в фотографию, чтобы увидеть прежде незамеченное. Тут важны сами фотографические свойства снимка: то, что он неподвижен, что его можно увеличивать. Думается, что эти свойства фотографии в кино еще достаточно не использованы. Фотография в кино может найти очень разнообразное применение, с ее помощью может быть создан совершенно особый, обладающий иной, еще большей мерой условности кинематограф, которому доступно то, что не под силу обычному, «живому» кинематографу.

Мне хотелось поставить в кино «Евгения Онегина». Но сохранить пушкинскую поэзию на экране можно только одним способом: прочитать сами стихи. Потому что какой бы зрительный эквивалент мы им ни находили, самих стихов он заменить не сможет. Как бы, например, ни проиллюстрировать строку «Вошел, и пробка в потолок», она живет только в пушкинском слове, в самом ритме этих слов, в их музыке.

По этому поводу я не раз спорил с Сергеем Федоровичем Бондарчуком. Он непререкаемо убежден в том, что верность литературной первооснове есть буквальный перевод написанного слова в зримое изображение. Он честно переносит на экран все, как написано у писателя, но того же эмоционального, смыслового воздействия, на мой взгляд, нет. Потому что литература и кинематограф связаны не прямыми, а гораздо более сложными, далекими связями. Впрочем, как я уже говорил, Бондарчук на этот счет придерживается в корне иного мнения, а наши споры с ним бывают весьма горячими.

С поэзией дело обстоит намного сложнее, чем с прозой. Можно, конечно, сделать кинопоэму, вдохновленную Пушкиным, можно пересказать весь сюжет пушкинского романа, но все равно вне самих стихов он не существует. И вот здесь, мне кажется, как нельзя более пригодились бы те свойства, которыми обладает именно фотофильм.

Чтобы зритель мог, не отвлекаясь, воспринимать звучащие с экрана стихи, изображение, на которое они ложатся, должно быть неподвижным, фотографическим. В случае «живой», движущейся фотографии наше внимание непроизвольно переключится на происходящую в кадре жизнь, на контакт с экранной реальностью. Но если мы заменим в кинокадре движущееся изображение героя его же фотографией, то характер нашего восприятия в корне изменится. Мы уже не будем ждать ничего нового от снимка, мы сможем его разглядывать, как разглядываем живописную картину, и без помехи слушать стихи, воспринимая во всей полноте их смысл, их ритм, наполняющее их чувство.

Причем взаимоотношения фотоизображения и звучащего стиха могут быть очень разными. Скажем, на одном общем плане кибитки, ползущей по снежному полю, можно прочитать чуть ли не целую главу. А в другом случае можно дать взрыв изображения — стремительную смену кадров, достигающую буквально шокового эффекта. Где-то изображение может быть очень близким тексту, старающимся максимально точно передать содержание стиха, а где-то очень далеким от него, идти контрапунктом, подчас пародийным контрапунктом. В общем, смена фотоизображений должна создавать своего рода зримую музыку, аккомпанирующую стиху. Надеюсь когда-нибудь осуществить такой эксперимент, по-моему, он должен быть интересен.

Я не думаю, что исчерпал здесь все возможные пути взаимопроникновения, взаимовлияния фотографии и кинематографа. Каждый найдет в фотографии свое, близкое и нужное именно ему. Убежден лишь в том, что знакомство с фотографией, с методами работы фотомастеров, с их художественными открытиями необходимо каждому кинематографисту — будь то режиссер, оператор, художник, актер.

7. bifota

ВЫСТАВКА В ГДР

В октябре 1979 года состоится седьмая берлинская международная выставка «Бифота».

Ее организаторы ставят целью продемонстрировать с помощью фотографии «стремление людей всех континентов к мирному будущему, к сотрудничеству и социальному прогрессу». Фотографии могут быть посвящены всем сферам жизни: «контактам людей друг с другом у себя на родине и за рубежом, политическим, экономическим и культурным связям народов, охране природы — жизненного пространства человека».

Экспонаты для выставки будут отбираться известными фотографами и видными деятелями культуры ГДР. В состав жюри войдут представители разных стран.

За лучшие работы будут присуждены диплом «Бифота» «За укрепление мира между народами», медали Международной федерации фотографического искусства (ФИАП), почетные медали Центральной комиссии по фотографии ГДР, специальные призы.

Все участники экспозиции получат каталоги.

На материале выставки предполагается издать фотоальбом.

Для участия в выставке приглашаются фотографы всех стран — фотолюбители, фотожурналисты и фотохудожники.

Принимаются:

а) черно-белые снимки форматом от 30×40 до 50×60 см;

б) цветные фотографии форматом от 18×24 см и больше;

в) цветные диапозитивы в рамках форматом 5×5 и 7×7 см.

По каждому из перечисленных разделов может быть представлено до пяти отдельных работ. Серия засчитывается как отдельная фотография. В нее может входить не более шести снимков общей площадью до 1 м^2.

На обратной стороне фотографий и на диапозитивах необходимо указать имя, фамилию, адрес автора, название и порядковый номер работы. Фотографии возвращаются только по желанию авторов. В этом случае на обороте снимков следует проставить букву R.

Последний срок поступления работ — 15 апреля 1979 года (по адресу: ГДР—102, Берлин, Вальштрассе, 68, Центральная комиссия по фотографии).

ТРИ ТЫСЯЧИ ЭКСПОНАТОВ

Е. БЯЛЫЙ,
общественный директор
постоянной
фотоэкспозиции в Москве

Хотите увидеть уникальную камеру с пятнадцатью линзами, дающую на пластинке 9×12 пятнадцать кадров в размер почтовой марки? Старинный красный фонарь с трубой для керосиновой лампы? Или угловой видоискатель вроде того, что использовал писатель И. Эренбург, когда в начале тридцатых годов снимал для фотоальбома «Мой Париж»? Или «пушку» — аппарат для моментального изготовления снимков, который в недавние времена был неизменным атрибутом парков, пляжей, базаров?

Тогда приходите на Кропоткинскую набережную, дом 17. Здесь функционирует при НИИ бытового обслуживания населения постоянно действующая экспозиция, которую называют прообразом московского музея фотографии.

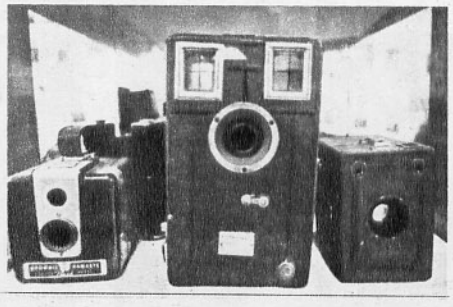
Фонды, собранные за пятнадцать лет, насчитывают свыше трех тысяч единиц хранения и охватывают период развития светописи более чем за 130 лет. Различные предметы фотографической техники, старинные и современные фотографии, целое собрание книг, журналов, проспектов, значки, афиши, альбомы. Трудно перечислить все, что поступило в фонды (заметим — исключительно в дар) от учреждений и частных лиц из многих городов нашей страны, из-за рубежа. Географическая карта с обозначением пунктов, откуда поступают экспонаты, занимает почетное место в экспозиции.

Экспозиция построена так, чтобы отразить историю светописи от ее возникновения до наших дней. Самый старый экспонат, гордость нашего собрания — дагерротип сороковых годов прошлого века. На медной, посеребренной пластинке (ее надо рассматривать, улавливая отраженный ею свет) изображена женщина с двумя детьми.

Не менее интересны портреты, полученные на хлоросеребряной бумаге. Сделаны они по способу Фокса Тальбота. Его изобретение позволило размножать фотографические отпечатки.

На стендах — работы зарубежных мастеров А. Стиглица, Э. Стейхена, Дж. Кэмерон, Р. Дюркоопа, Ж. Пюйо, русских фотохудожников XIX—XX веков А. Карелина, С. Лобовикова, М. Дмитриева, Н. Свищова-Паолы и многих других.

Коллекция непрерывно пополняется. Совсем недавно из Англии было получено несколько работ В. Каррика, в том числе его известный снимок «Бродяга», сделанный в шестидесятых годах прошлого века.



Е. С. Бялый

Музейные экспонаты

Фото
О. БУЛЫГИНА

Всех волнуют снимки, открывающие фотолетопись нашей страны. Вот первый портрет В. И. Ленина. Сделан он в январе 1918 года известным фотохудожником М. Наппельбаумом. Именно этот портрет впервые познакомил трудящихся всего мира с обликом создателя Советского государства.

Исторические кадры: первый парад на Красной площади, первый трактор в деревне, первый полет в стратосферу. Кадры, запечатлевшие Великую Отечественную войну.

Раздел современной художественной и журналистской фотографии.

Здесь же, в творческой части экспозиции, находится стенд со снимками, выполненными в специальной технике печати. Кто теперь владеет такими способами, как «изобром», «резинотипия», «бромомасло»? Многие и не слышали о них. Но в десятые и двадцатые годы нашего столетия бромойль, например, был одним из основных способов обработки позитивов.

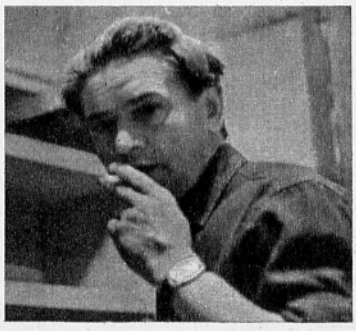
Бытовая фотография. Старинные семейные альбомы, современные фотоизображения, нанесенные на изделия из пластмассы, металла, дерева, ткани. Деревянная павильонная камера — ей около ста лет. А рядом первые советские фотоаппараты «ЭФТЭ», «Фотокор», «ФЭД», новейшие модели отечественных камер.

С экспозицией познакомилось немало фотожурналистов, членов фотоклубов, работников фотоателье, слушателей фотошкол, искусствоведов, гостей из-за рубежа. Все единодушны во мнении: музей фотографии нужен. Многое из того, что собрано, хранится в запаснике. Понятно почему: нет штатных сотрудников, не хватает экспозиционной площади. Необходимы обработка собранного материала, научная опись всей коллекции, каталог и т. д. Хочется еще раз подчеркнуть, что растущий объем собрания и его историческая ценность требуют к себе должного внимания.

Настала пора создать Государственный музей фотографии.

УМЕНИЕ НАЙТИ

К 60-летию Юрия Багрянского



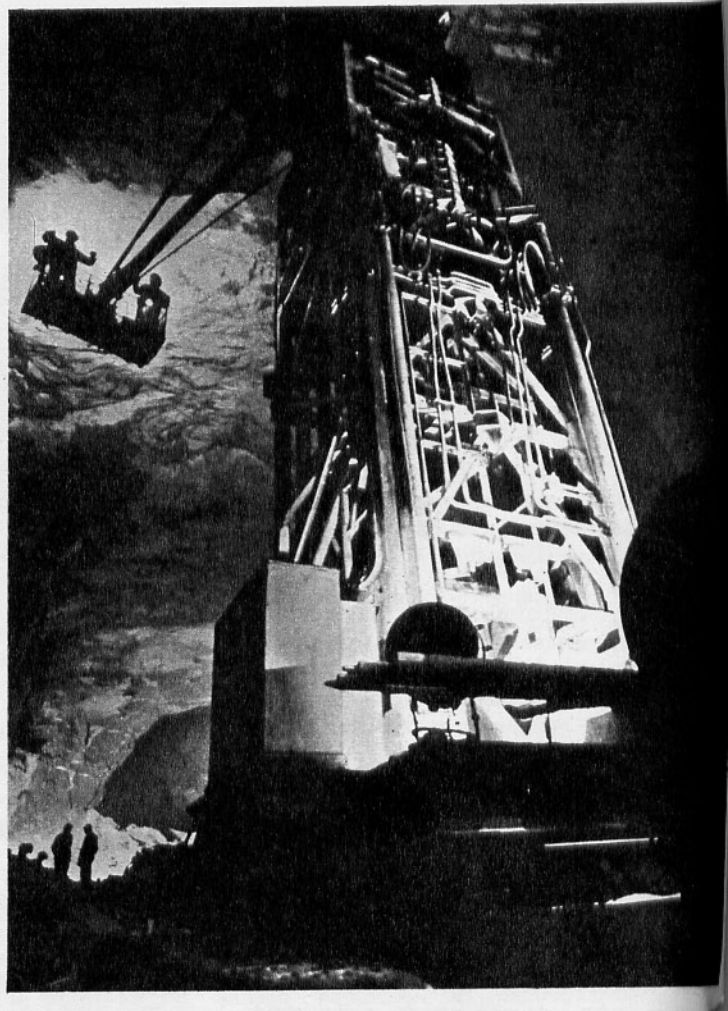
Не нова формула: мастер — это талант плюс труд. Юрий Багрянский, фотокорреспондент журнала «Советский Союз», одарен талантом видеть в предмете, образе, явлении такие черты и качества, которые до него не видели и не замечали другие. Талант рождает идею. Труд помогает найти ей форму. Труд неустанный, требующий полной отдачи, духовной и физической. Такой порою тяжелый, что, закончив день, не хочется уже ни есть, ни говорить, ни двигаться, а только привалиться к спинке кресла, и чтоб никто тебя не трогал хоть несколько минут...

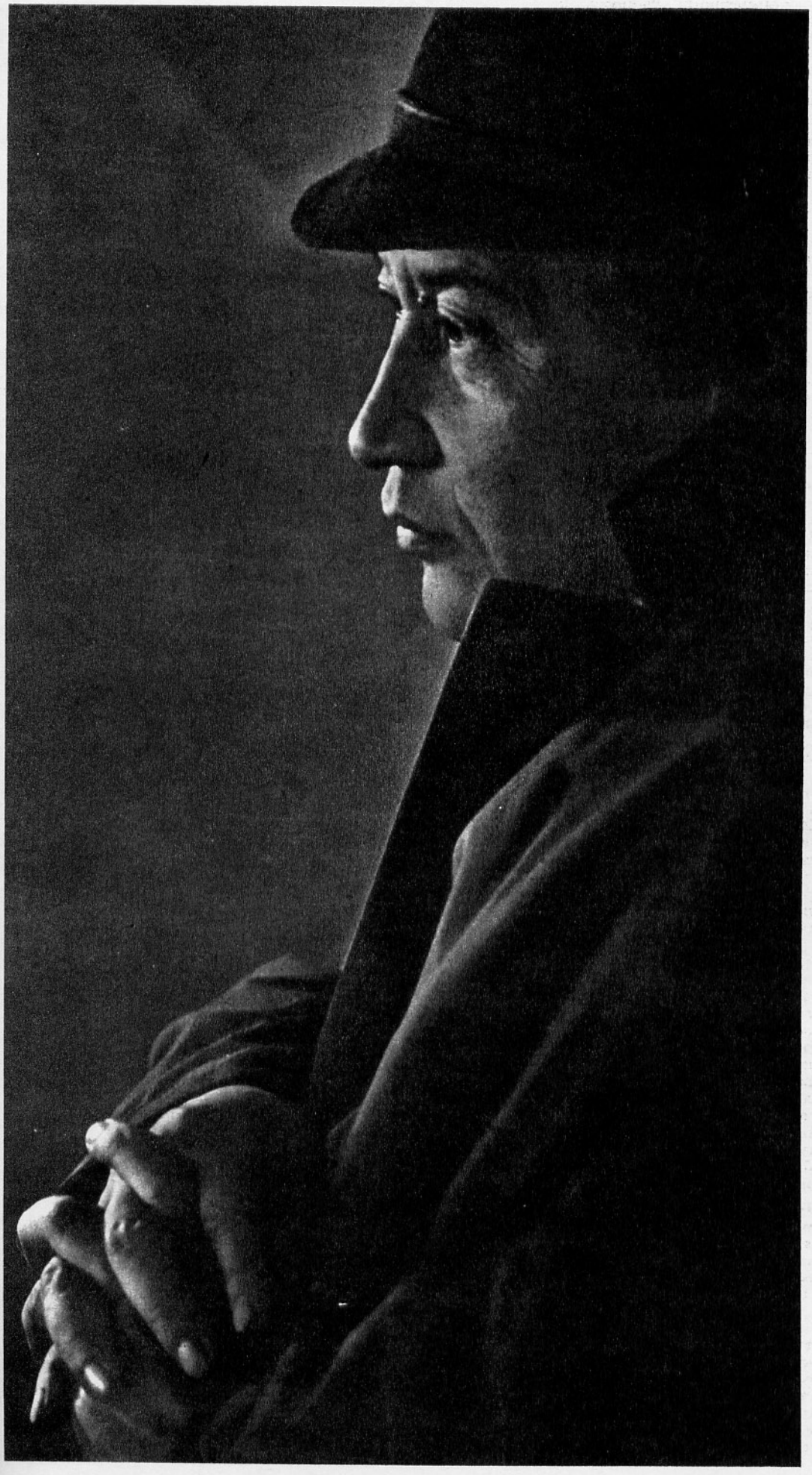
Из-за границы пришло в редакцию журнала «Советский Союз» письмо с просьбой рассказать о человеке, представляющем науку советской Азии. Кроме этого письма — темы — у нас с Юрием в руках не было ничего. Предстояло выбрать географическую точку, отыскать героя очерка, найти журналистский ход... Не вдаваясь в детали, скажу, что нашего героя мы нашли в Алма-Ате. Это был ученый-гидрогеолог Слямхан Жапарханов. Он как раз собирался в командировку в Центральный Казахстан и согласился, чтобы мы его сопровождали.

Перед Багрянским стояла задача найти кадр, который выражал бы идею очерка, задавал ему тон. Ученый прокладывает путь в неведомое — как выразить эту мысль образно в фотографии? Причем применительно к конкретному ученому, к конкретной науке — гидрогеологии. В подобной ситуации фотографу никто не поможет. Люди, с которыми он работает, редко могут что-то подсказать, ибо смотрят на тему иными глазами, мыслят, как говорится, иными категориями. (В данном случае, когда мы объясняли местным людям, что именно ищем, они тоже поняли нас по-своему. «О, тут у нас есть такие две горки рядом — до чего хороши! И называются очень красиво: «Кыз-емшек». Как все же изобразить снимком поиск в науке? Да чтобы не был этот снимок «плоским», одноплановым, а был протяженным во времени, в пространстве, в мысли — назовем его для краткости не совсем точно — символичным...

Шли дни, были интересные встречи, решались разные задачи: хозяйственные и научные; бежали цифры на спидометре автомашины. Очерк снимался, кадры ложились в тему. А обобщающего, объединяющего, «держащего» снимка не было. Ощущение незавершенности работы все время нагнетало напряжение: снимаем «гарнир», а «мяса» нет. И вот вдруг — буквально вдруг — дорога, взбиравшаяся на горные вершины Улытау, побежала вдоль ущелий с разбросанными в них там и сям снежными пятнами. Белое пятно! Вот он, символ: человек, пролагающий путь в науке, стирает белые пятна! И герой очерка подтвердил: снег в горах — хлеб гидрогеолога. Ведь подземные воды берут свое начало от ручьев, бегущих из-под тающих горных снегов... Остальное, как говорят шахматные комментаторы, было делом техники. Правда, большой техники, высокопрофессиональной. И вот снимок перед нами. Гидрогеолог, оценивающий запасы снега в горах, — таково содержание кадра, так сказать, его первая трактовка. Вторая — человек, ученый, в упорном поиске разгадки тайн белых пятен неизвестности. А можно толковать еще и так: на белое пятно впервые ступила нога человека...

Багрянский восприимчив к самым разным впечатлениям и снимать может практически любую тему. Этот универсализм не есть его принципиальная позиция, нет, он обусловлен требованиями дела, является условием работы в журнале с очень широким тематическим «разбросом». Сегодня ты сдал, скажем, отделу культуры съемку очерка о Костроме, а завтра от отдела экономики получаешь задание сни-





мать нефтяников в Тюмени. И уже знаешь, что к твоему возвращению отдел науки приготовил тебе тему по Украине... Такой тематический и географический диапазон съемок радует далеко не каждого фотокорреспондента, но и редакцию надо понять: что будет с журналом, если все станут снимать только то, что им нравится?

И все-таки, что же он, Багрянский, сам-то любит снимать? Людей. В портретах раскрывается еще одна сторона его дарования: способность через внешний облик выявить внутреннюю красоту человека, богатство его души. Пример тому — еще один кадр из очерка о Жапарханове.

Портрет героя для очерка необходим — это ясно. И хорошо бы крупным планом. Случаев сделать такой портрет предоставлялось за время нашего совместного путешествия несчетное количество. Но дни шли, а я все не слышал от Багрянского слов: «Лицо у нас есть». Вот как-то свежим вечером сидим мы, беседуем. Багрянский участвует в разговоре. Потом тихо встает, начинает возиться с аппаратурой, примеривается, щелкает... Мы уже привыкли к его метаморфозам, не замечаем его. А он работает. Камера сменяет камеру, сматывается пленка, вставляются кассеты. Наконец аппаратура отложена... «А не выпить ли нам чайку?» — слышу я. Значит — порядок, портрет готов. Этот час, потраченный на съемку портрета, был итогом недели наблюдения за ученым. Когда же фотограф дождался, наконец, состояния, «увиденного внутренним оком», — оставалось только не упустить момент. И вот, глядя на портрет нашего героя, мы читаем ту характеристику, которую дал ему фотограф: ум, сосредоточенность, понимание мира и доброта... Замечу здесь, что Багрянский вообще любит снимать добрых людей, всегда старается выявить их доброту в портрете. Я, пожалуй, объясняю это тем откликом, который рождает в душе мастера человеческая доброта, подобно тому, как настроенная струна в рояле отзывается на чистый звук извне.

В. КУПИСКО

Мангышлак

Так добывается медь

Белое пятно

Гидрогеолог
Слямхан Жапарханов

МОЙ ДРУГ
ФОТОКАМЕРА

ОСМЫСЛЕНИЕ ПОЗНАННОГО

Евгений ЕВТУШЕНКО

Впервые ошеломляющее впечатление искусство фотографии произвело на меня, когда в 1957 году я увидел замечательную фотоантологию «Род человеческий» Эдварда Стейхена, сконцентрировавшего в мозаике на тему человеческих страданий и надежд образ нашей планеты. Тогда я понял, какая великая сила — фотоаппарат, если он в неравнодушных руках. Фотоаппарат может быть нежным, любящим, усмехающимся, издевающимся, негодующим, борющимся.

Однако брать в руки камеру я побаивался — это не забава, а искусство. Шлепать дилетантские семейные снимочки не хотелось. Впервые я сделал несколько фотографий в 1966 году в Сенегале, когда профессионал-фотограф из «Магнума» Рене Бурри одолжил мне свою камеру во время празднеств одного негритянского племени. Потом он прислал мне напечатанные снимки и сказал, что у меня есть способности. В 1973 году я в качестве корреспондента «Огонька» ездил по странам Азии. В Японии меня сопровождали профессионалы-фоторепортеры. Они убедили меня купить фотоаппарат и попробовать. Это был «Никон». С той поры почти всю поездку я только и делал, что снимал, даже в ущерб стихам. Я понял железный закон фотоискусства: чтобы сделать один хороший снимок, надо испортить много пленки. Это — то же самое, что и закон черновиков в поэзии.

Затем я вооружился несколькими объективами — это оказалось громоздко, но необходимо. Я понял, что фотографу нужна сильная шея, на которой должно быть сразу несколько фотокамер, заряженных разными пленками, и сумка с разными объективами. У фотографа также должны быть сильные ноги и зоркие глаза. Но и этого мало. Большой фотохудожник — это философ. Фотоискусство — не только средство познания мира, но и осмысление познанного. В этом смысле задачи поэзии и фотоискусства одинаковы.

К сожалению, избалованный во время заграничных поездок хорошо поставленным фотосервисом, по возвращении я убедился: наши фотолюбители — это герои. Ведь не всегда можно купить даже заправленную пленку, за исключением импортной. Слайды нигде нельзя перевести в отпечатки. Цветная печать убога. Любителю все приходится делать собственными руками. Правда, надо сказать, что такие трудные условия выковывают характер.

У нас много талантливых фотографов. Но, к сожалению, непростительно мало фотоантологий, философски осмысливающих действительность. Журналы больше увлекаются пейзажами, производственными мотивами. Такие фотографии иногда могут быть хорошими, но ведь самое главное, на мой взгляд, — это лицо человека, освещенное мыслью и чувством фотохудожника. Ощущается опасный уклон в сторону натужного оптимизма. Но ведь человеческое лицо, а через него человеческий характер познаются и в момент страданий, и в момент грусти. А мы как будто стесняемся этих чувств в фотоискусстве, оставляя их поэзии.

Я лишь скромный ученик в фотоискусстве, но люблю его, и мне кажется, что мы по инерции суживаем возможности этого удивительного жанра от обобщения до иллюстрации. В будущем мне хотелось бы сделать книгу фотографий о людях моей Сибири — часть этих снимков вы увидите здесь. Еще бы хотелось сделать фотопоэму о наших вокзалах.

Я надеюсь, что читатели «Советского фото», среди которых много профессионалов и серьезных фотолюбителей, извинят дилетантство моих суждений и фотографий, поняв мое глубокое уважение к делу фотоискусства.

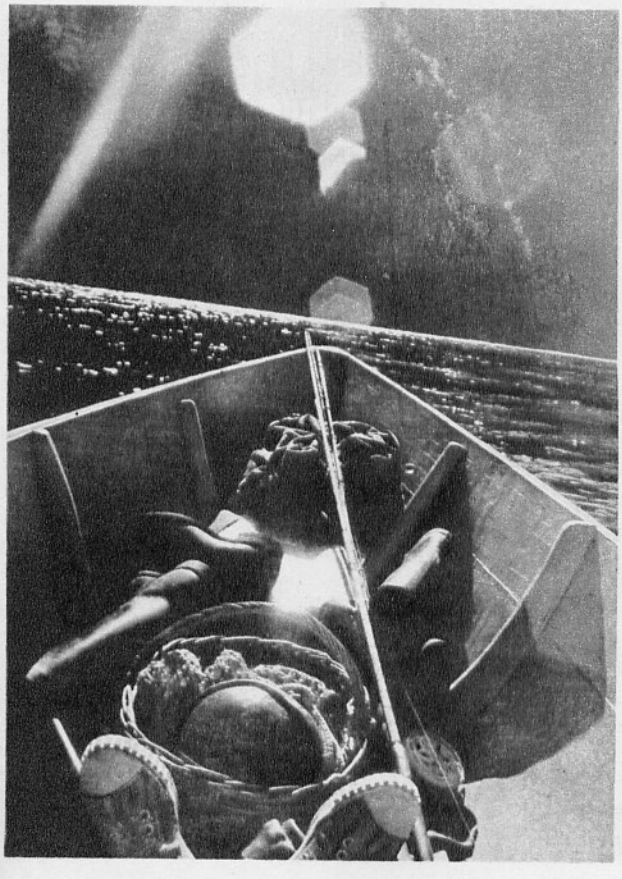
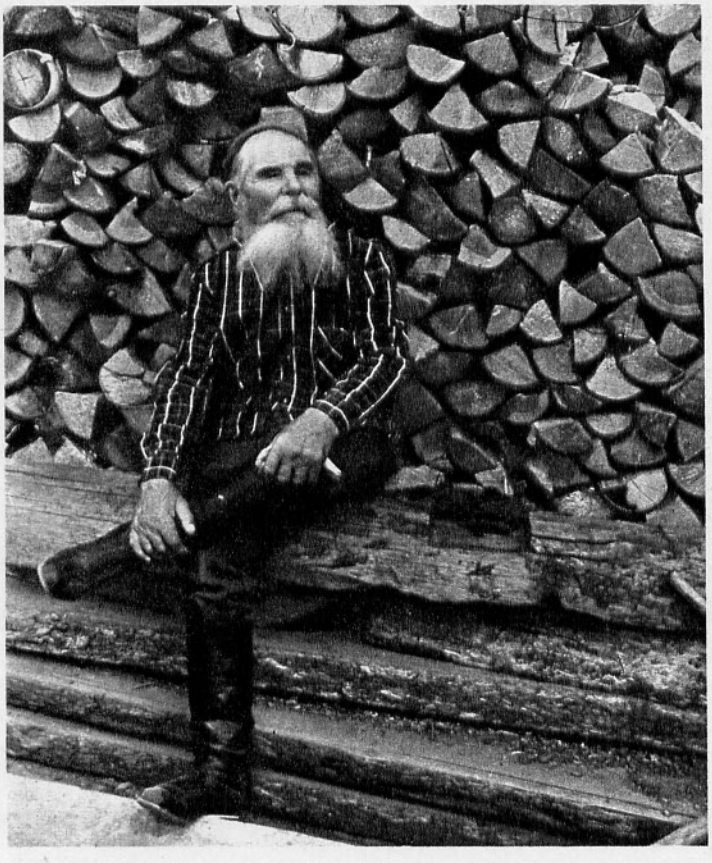
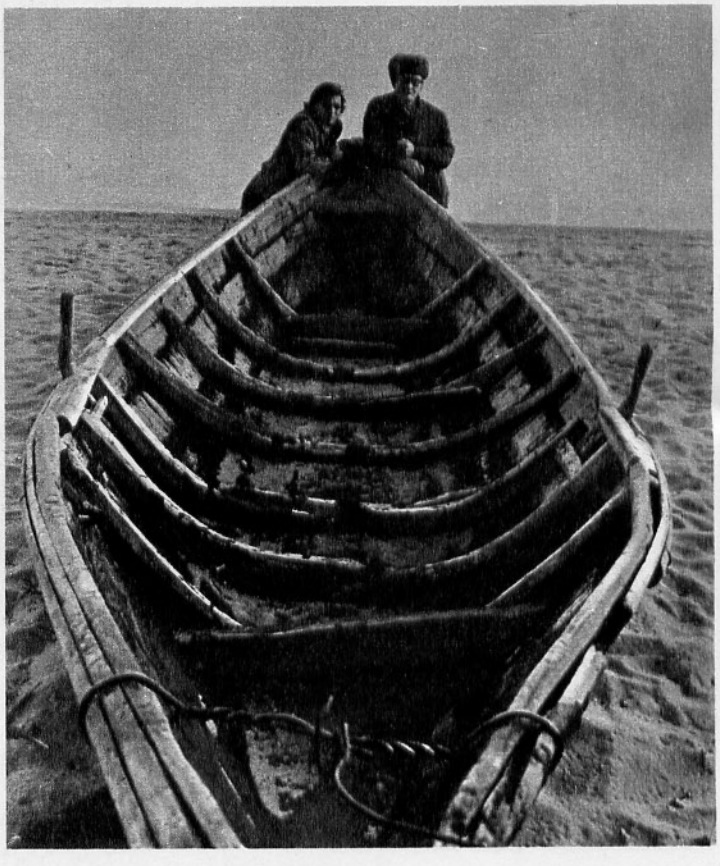


Фото
Евгения
ЕВТУШЕНКО

Из поездки по Сибири
(стр. 31—33)





О СТИЛЕ В ФОТОИСКУССТВЕ

Е. УСТЮГОВА,
преподаватель кафедры этики
и эстетики Ленинградского университета

Термин «стиль» часто встречается на страницах изданий, посвященных фотоискусству. Обычно стилем называют ту совокупность формальных средств и приемов, которая позволяет различать отдельные произведения, творческие индивидуальности, направления, школы, периоды истории художественной фотографии.

Действительно, мы как будто интуитивно чувствуем присущие стилю свойства: цельность, законченность, единство формальных средств, их гармоническое сочетание друг с другом. Все это создает впечатление, что стиль придает произведению, творческой индивидуальности, направлению ярко выраженную качественную определенность. Впечатление единства, целостности возникает прежде всего потому, что мы чувствуем результат известного отбора средств и приемов выражения, активное использование одних и отказ от других.

Но значит ли это, что совокупность отобранных средств сама по себе и создает стиль? Нет, конечно, хотя часто, говоря о стиле, мы ограничиваемся простым перечислением формальных средств и приемов. Так, определяя главную черту современного стиля в фотоискусстве как «репортажность», исследователи указывают на свойственные ей черты — выборочную и разомкнутую композицию, эскизность, случайность освещения и т. п. Между тем очевидно — черты эти сами по себе не образуют стиля, потому что могут быть использованы не только в фоторепортаже, да и в нем самом не всегда обязательны. Точно так же не выражает стилевой специфики и доминирование отдельных приемов (например, ракурса, тональности и т. п.). Они приобретают разный смысл в различных стилях. Набор или преобладание тех или иных изобразительно-выразительных средств — хотя и важная, но еще не решающая сторона стилеобразования.

В произведении живописи, спектакле или кинофильме сам объект отображения целенаправленно создан, срежиссирован автором, то есть изначально запрограммирован как определенная образная структура, стиль которой в значительной мере предопределен художественным содержанием. Вот почему по отношению к подобного рода искусствам с полным правом говорят о стиле отдельного произведения. В фотографии же, и в этом ее специфика, объект отображения в значительной мере задан (исключение составляет, по-видимому, лишь постановочная фотография). Более того, перед фотографом стоит специальная задача — запечатлеть объект достоверно. Поэтому вся творческая энергия фотохудожника направлена на то, чтобы передать эту заданность объекта и одновременно добиться, чтобы произведение не стало мертвой копией оригинала. Здесь в каждом конкретном случае диктат объекта в значительной мере ограничивает диапазон самовыражения художника. Поэтому судить об особенностях его стиля можно в полной мере только по совокупности созданных им произведений. К отдельному снимку понятие «стиль» может быть применено лишь в том случае, если в нем ощущается проявление стиля данного мастера, школы в целом. Иногда складывается впечатление, что произведения одного автора не похожи друг на друга, а значит, не объединены одним стилем, и только в соотнесении со всем его творчеством, направлением, они приобретают определенную стилевую окраску. Таким образом, суть стиля надо искать не в отдельных его элементах, изобразительных средствах, а в способе их взаимосвязи, взаимообусловленности, который создает целостность, законченность, стройность — качества, свидетельствующие о наличии определенного стиля. Иными словами, стиль — это не сумма элементов формы, а способ их организации.

Поясним эту мысль на примерах. Выдающийся мастер советского фотоискусства А. Родченко выработал собственный, яркий и неповторимый стиль, который характеризует целое творческое направление в нашей фотографии.

Работы Родченко будоражат восприятие, заставляют отказаться от спокойной созерцательности, привычного взгляда на вещи, внезапно обнажая их особый смысл и значение.

Как достигает этого автор? Почему возникает ощущение, что все многообразие созданных им произведений пронизывает единый стиль? Обычно, давая ответ на эти вопросы, перечисляют ряд любимых автором изобразительных приемов. Например, острые ракурсы, укрупненные планы, четкая лепка формы и т. п. Все это, несомненно, свидетельствует об особенностях его выразительной системы, но еще не дает представления о его стиле.

В отличие от изобразительной манеры (о различии понятий «манера» и «стиль» говорил еще Гегель), стиль складывается на основе и в результате действия всей системы изобразительно-выразительных средств, их сложной внутренней взаимосогласованности и взаимодополняемости.

Пожалуй, главное в стиле Родченко и его школы, что делает особенно сильным воздействие произведений, — это неожиданность восприятия, собранность, концентрированность, как бы внезапность и активная обращенность к зрительскому сотворчеству. Позиция Родченко, несомненно, перекликалась с распространенной в 20-е годы концепцией «остранения» (этот термин был создан и введен в употребление другом художника — В. Шкловским). Остранение — это обостренное восприятие мира, удивление миром при сопоставлении с ним художественного произведения, в котором произведена определенная перестановка, переакцентировка признаков изображаемого предмета.

Какими приемами это достигается? Во-первых, открытостью, незамкнутостью композиции, подразумевающей направленный взгляд извне, как бы «говорящей», что объект, изображенный на снимке, не является таким сам по себе — таким делает его видение автора и зрителя («Улица», «Портрет Асеева»). Во-вторых, снимки Родченко всегда глубоко динамичны, что достигается смещением центра, делающим композицию неуравновешенной. В-третьих, всегда резко акцентирован главный смысловой узел, выявленный крупным передним планом, тональностью, ракурсом. В-четвертых, композиция всегда компактна, лаконична — в ней нет ничего лишнего («Сбор на демонстрацию», «Мать»). Так согласованное взаимодействие всех изобразительно-выразительных средств придает фотографиям Родченко ту цельность, которую мы вправе называть стилем.

Почувствовать своеобразие данной школы наилучшим образом позволяет сравнение ее с другой, непохожей на нее. Сравним стиль А. Родченко, например, со стилем А. Шайхета. Творческие установки этих авторов почти противоположны: если первый утверждал неожиданное, остраненное восприятие объекта, то Шайхет не акцентировал свою точку зрения, не будоражил зрителя, а наоборот, стремился достоверно передать объект в его обычном восприятии. Но Шайхет не был бесстрастным фиксатором. Каждый его снимок содержит заинтересованное поэтическое восприятие будней. Если взгляд Родченко как бы вынесен за пределы снимка, ориентированного на активное общение со зрителем, то Шайхет общается с самим объектом, живет внутри его.

Такое отношение выражено всей системой формальных средств: уравновешенностью композиции, ее внутренней, как бы случайной, завершенностью, выбором естественной точки съемки, соответствующей обыденному восприятию данного объекта. Снимки Шайхета динамичны, но эта динамичность

не в активном контакте с объектом, как у Родченко, а в жизненной наполненности изображаемого («За работой»).

Как и Родченко, Шайхет — мастер репортажа. Однако он выбирает пласт выразительности, созвучный своему стилю: отказывается от моментальности и неожиданности, чтобы подчеркнуть достоверность, подлинную жизненность происходящего. Шайхет не стремится «создать впечатление», а потому избегает предназначенных для этого приемов — жесткого кадрирования, резких ракурсов, тональной контрастности. Его изобразительные средства нарочито просты, как просто и естественно поведение героев его снимков. Если Родченко интересует необыкновенное, исключительное, то работам Шайхета присуща обобщающая сила, возводящая их подчас на уровень типических образов времени. Сравнение двух столь различных направлений показывает, что в обоих случаях формальные средства создают максимальную выразительность образа не по отдельности и не простым их суммированием, а тем, что они взаимосоответствуют, оттеняют, усиливают друг друга. Поэтому концентрированность образа столь высока, поэтому ясно ощущается целостность, внутреннее единство и логика выстраивания всего творчества, поэтому возникает впечатление его определенности, завершенности и выразительности.

Поскольку в ходе развития искусства всегда объективно складывается известная общность творчества художников, близких друг другу по направленности, взглядам, пониманию своего искусства, постольку в фотографии, как и в живописи или в литературе, складываются стили целых направлений — скажем, «картинной» фотографии, парадно-идеализированной, репортажной и т. д. и т. п. Тяготение к какой-либо художественной позиции может стать столь распространенным явлением, что стиль группы авторов вырастает до масштабов стиля целого периода — так говорят, например, о стиле фотоискусства периода первых пятилеток, Великой Отечественной войны или 50-х годов.

Широкое развитие современной реалистической фотографии, объявившей борьбу с красивостью, вычурностью, мнимой монументальностью, является выражением потребностей нынешней эпохи. Переход от одного стиля к другому — это не просто эволюция форм, а выражение включенности фотографии в процесс развития общества, культуры, искусства, обозначение этапов этого развития. Потому-то «язык стиля» — незаменимое средство художественного прочтения истории.

С такой, «исторической», точки зрения представляются неверными нередко встречающиеся в литературе о фотографии попытки абсолютизировать значение какого-либо одного направления, представить его как единственно правильное и необходимое. Подобный подход порождает лишь нежелательное для всякого искусства подражание внешним признакам, то есть «стилизацию», приводит к усреднению творческих индивидуальностей.

Конечно, бесспорны высокие выразительные возможности репортажной фотографии, ее современность и актуальность, однако они, в свою очередь, уступают способностям постановочной фотографии в пристальном рассмотрении, обобщенном осмыслении, глубоком проникновении в глубь индивидуального.

Художественно оправдано обращение к любым средствам выразительности, если оно вызвано таким принципом подхода искусства к действительности и ее художественного воплощения, каким является метод социалистического реализма, исключающий как самоцельный формализм, так и натуралистический объективизм.

Одной из важнейших сторон метода социалистического реализма является многообразие стилей, что отражает многообразный характер социалистической действительности, ее стремление к развитию богатства индивидуальностей. Поэтому в социалистической художественной фотографии не может быть нормативной программы стилевого развития, а в исследовании истории фотоискусства — абсолютного эталона совершенства и истинности, данного на все времена.

ПОДО ЛЬДАМИ АРКТИКИ

Подводные съемки — занятие не из легких. А если это происходит под многометровой толщей льда да еще в самом центре Арктики?

О некоторых особенностях этой работы рассказывает в своей статье руководитель отряда «Природа», кандидат географических наук Владимир Грищенко.

Владимир ГРИЩЕНКО

Фотоаппарат — постоянный спутник и необходимый инструмент каждого подводного исследователя. Пользовались им, конечно, и мы, участники подводных экспедиций на дрейфующих станциях «Северный полюс». Основная задача исследований — изучение рельефа подводной части морских льдов Центральной Арктики. Эти знания необходимы для понимания закономерностей дрейфа ледяного покрова океана, что, в свою очередь, очень важно при решении практических вопросов ледового судоходства. Подледный рельеф столь многообразен и сложен, что зачастую лишь фотоснимок может передать всю причудливость его форм, — словами их попросту не опишешь.

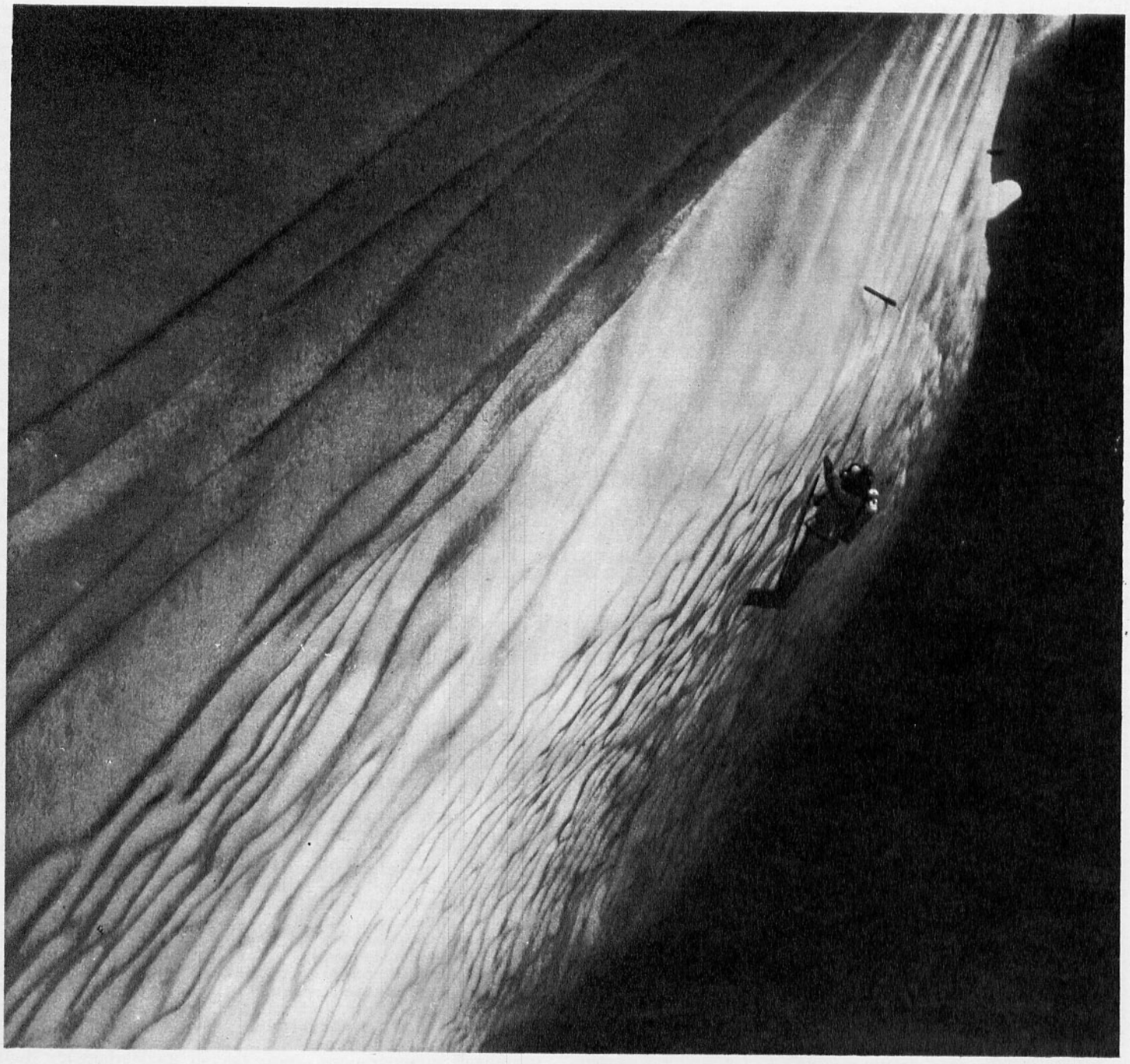
Для подледных съемок мы используем фотокамеры малого и среднего формата, помещенные, разумеется, в герметичные боксы. Применяем различные подводные светильники и импульсные лампы: без них в условиях полярной ночи, да еще на большой глубине подо льдами фотографировать невозможно.

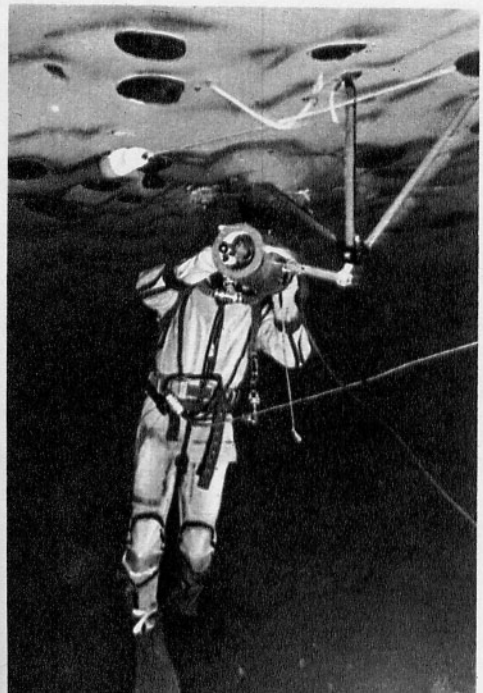
Кинофотосъемочные работы на дрейфующей станции осложнены еще и низкими температурами воздуха и воды. Воздух за короткое полярное лето прогревается примерно до нуля градусов, в остальное же время года здесь очень холодно — морозы под 30—40°, а то и еще суровей. Температура верхнего слоя океана в течение всего года отрицательна (около минус 1,6—1,8°С), чего не наблюдается ни в одном из морей средних широт даже в зимнее время. Характерная особенность этого района Северного Ледовитого океана — сплошной ледяной покров: его средняя толщина составляет не менее 2—3 метров. Нам приходилось вести наблюдения и съемки и под так называемыми «ледяными дрейфующими островами» (столообразными айсбергами), толщина которых превышала 30 метров.

Съемки при естественном освещении возможны лишь под тонким льдом или вблизи трещин и разводий, появляющихся летом. Однако в этот, самый благоприятный сезон, когда стоит полярный день и условия освещенности наилучшие, резко ухудшается прозрачность воды в связи с развитием планктона и мелкой органики. В результате съемка общих планов (наиболее крупных элементов подводного рельефа льда) возможна лишь весной и осенью, когда и прозрачность воды достаточно велика, и подледное пространство хоть и слабо, но все-таки освещено.

Свет этот так незначителен, что ни о какой съемке с рук не может быть и речи. И тогда (точно так же, как это делается в обычных «земных» условиях, когда не хватает света) мы устанавливаем бокс с камерой на специальном штативе, ножки которого прибиваем к нижней поверхности льда с помощью длинных гвоздей. Для получения нормального негатива приходится держать затвор камеры открытым от нескольких секунд до 8—12 минут. Чтобы зафиксировать водолаза, помещенного в кадр для масштаба, ко льду крепится специальная опора в виде штанги-кронштейна. Каждая такая съемка требует многих подготовительных спусков под лед, в работе занято несколько человек. Хуже всех тому, кто «висит» на штанге: уже через несколько минут пребывания в неподвижном состоянии холод пробирает человека до костей, начинается озноб. Не спасает и двойной комплект толстого шерстяного водолазного белья, надеваемого под резиновый гидрокомбинезон.

В короткой заметке трудно раскрыть все особенности подводной фотосъемки. Но хочется сказать, что, несмотря на суровость условий и технические трудности, такая работа доставляет огромную радость, а затраченные усилия вознаграждаются уникальными снимками: ведь здесь имеются большие возможности и для художественного, и для технического творчества.





В. ГРИЩЕНКО
Под хрустальной бахромой

Н. ШЕСТАКОВ
Очередное погружение. Район станции «Северный полюс-22»

В. ГРИЩЕНКО
Съемка у свежей трещины

На «стене» 30-метрового дрейфующего айсберга

Штатив установлен на глубине 25 метров

Замер освещенности

БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет фотожурналист Лев Шерстенников

СТЕПЕНЬ «ПОЛЕЗНОСТИ»

Московский фотолюбитель А. Прохоров прислал в редакцию письмо, довольно резкое, но любопытное. Процитирую его: «Наши теоретики фотоискусства предают анафеме эстетику формализма, а на выставках все больше и больше появляется работ, зараженных этим «микробом». Если объект «не идет на фотографию» по содержанию, то начинается насилие над формой, автор проявляет «авторское видение»: то исказит перспективу «рыбьим глазом», то «сверхтелевиком» все сплющит, то вместо обычных красок и полутонов даст такую цветную изогелию, что, как говорят, «и мама родная не узнает». А то в кривом зеркале отражение сфотографирует, то на мешковине зачем-то все изобразит. И получается, что в фотографии часто главное не то, что́ снято, а то, как сделано изображение. Главным становится не содержание, а декоративность. Я считаю, что декоративность в фотографиях, как пряности в пище, хороша в известных пределах. И еще одна спорная сторона ценности, полезности художественного произведения: многие говорят, что они с удовольствием повесят на стене безыдейную изогелию, изображающую какую-нибудь лодку, но не станут вешать хорошую фотографию строительства газопровода...».

Мне хотелось бы начать статью с ответа на последнюю часть письма, где речь идет о «спорной ценности и полезности художественного произведения». Если мы сумеем разобраться в этом вопросе, то нам легче будет ответить и на остальные сомнения автора письма.

Мы вешаем на стенку «безыдейную» лодку, ветку, а отказываемся от газопровода, домны, квартала новой застройки... Ну, во-первых, это, наверное, не совсем так. Снимки домен, новых районов и газопроводов висят на стенках. Но стенки бывают разные. Столь же различны и требования, предъявляемые снимку. Разумеется, в стенах кабинета фотография газопровода — это фотография деловая, информационная, дающая достаточно полное представление о профиле данного учреждения и о характере сооружения, о его масштабах, особенностях местности, по которой проходит трасса и т. д. В квартире строителя вероятнее встретить какой-нибудь фрагмент стройки, с которым у хозяина связаны свои воспоминания, переживания. Но оба приведенных примера еще не дают ответа на заданный А. Прохоровым вопрос относительно «полезности художественного произведения». Ибо ни о какой «художественности» снимка еще нет и речи. Видимо, здесь фотография служит нам какой-то иной своей стороной, возможно, более прозаической, даже более сухой. Причем я склонен думать, служит не только для удовлетворения нашей потребности в информации, но и как источник определенных эмоций, которые у конкретного человека может вызвать конкретный сюжет. Это своего рода «узелок на память». А о чем должен рассказать узелок — это в полной мере может знать только обладатель снимка.

Теперь коснемся непосредственно вопроса, заданного в письме. Ценность произведения искусства полностью зависит от того, насколько мастер с помощью избранных средств сумел реализовать идею произведения. Именно **художественную идею,** а не просто тезис, банальную истину.

Отсутствие идеи, вдохновившей фотографа, означает и отсутствие определенного замысла, следовательно, не может быть и точного отбора средств воплощения. Неопределенность авторской позиции, неоправданная или неуместная подражательность, размытость творческой задачи — все это приводит к возникновению несовершенного, рыхлого произведения, лишенного авторского взгляда, а как следствие, и мысли. Вот тогда-то и возникает вопрос: что вешать на стенку — «идейный» газопровод или «безыдейную» лодку? Структура художественного произведения такова, что пропорции конкретной информации и выводов, сделанных на ее основе автором, настолько подвижны и в то же время настолько незыблемы для каждого конкретного произведения, что при неумелом смещении пропорций вся работа, как явление художественное, разваливается. Чрезмерная описательность, перечисление, обилие натуралистических подробностей и отсутствие обобщающей идеи так и не дадут фотографии газопровода подняться до уровня художественного произведения. Хотя при всем том такой снимок может служить прекрасной информацией. Изображение же лодки, если фотографические ухищрения оторвут его от реальности, уйдет в область неуправляемой фантазии автора, и тогда о сколько-нибудь ясной художественной идее тоже говорить не приходится. В первом случае ее отсутствие автор пытается восполнить обилием информационных подробностей, во втором — прикрыть ворохом технических приемов (по сути — штампов). Простое усложняется, рядовому явлению придается мнимая многозначительность. В обрисованной нами схеме достаточно хорошо прогляды-ваются два подхода к фотографии. В одном — исходным пунктом служит натура (факт, событие и т. д.), в другом — вымысел, который часто диктуется утилитарным назначением снимка (фото для обложки книги, фото в качестве элемента оформления интерьера и т. д.).

Надо сказать, подавляющее число всех снимающих идут от факта или события. Именно здесь максимально проявляется основное достоинство фотографии — ее способность документировать действительность. Будь это пейзаж или хроника политического события, портрет известного человека или снимок незнакомой местности — нас привлекает уже сама подлинность изображенного. Именно реальность активизирует нашу творческую мысль — это позволяет искать свежее изобразительное решение, непроторенные пути. Плодотворность такого метода подтверждается опытом сотен фотомастеров, каждый из которых в высшей степени самобытен. Робер Капа и Ансел Адамс — очень разные художники, но оба — поклонники «чистой» фотографии. Я постоянно нахожусь под обаянием фотографического видения Николая Рахманова, Вадима Гиппенрейтера, Льва Устинова, Евгения Кассина. И поражаюсь их способности находить поэзию в обычном, в том, что всем нам хорошо знакомо. Нюансы цвета, изящество построения кадра в их работах возникают естественно, ибо все это заложено в натуре. Но в то же время всегда ощутима творческая воля авторов, их вкус, их наблюдательность, их умение не только смотреть, но и размышлять об увиденном.

Второй путь — путь от вымысла — выбирают в общем немногие. И, я думаю, не из-за консерватизма большинства фотомастеров. Нет, скорее, потому, что этот путь более искусствен и сфера его применения более узка. Разумеется, различными приемами, основанными на «способностях» оптики и химических свойствах фотоматериалов, можно достичь большого количества самых разнообразных эффектов. И я далек от того, чтобы на них накладывать табу. Дело лишь в соответствии технического приема авторскому замыслу. И разумеется, в содержательности самого замысла. Снимок может быть предназначен для оформления книги, плаката, интерьера, стенда — в этом «контексте» и следует его рассматривать. Задачей снимка целиком определяется и его характер, и выбор жанра, и манера исполнения. Может оказаться очень интересным плакат, выполненный средствами цветной изогелии или соляризации. Лаконично, броско, ярко — такая фотография непременно остановит внимание. Кадры, выполненные средствами фотографики, позволяют автору оторваться от сиюминутности, избежать излишней конкретности, они удачно иллюстрируют прозу или стихи, могут стать хорошей графичной обложкой — подобная фотография может быть и вполне самостоятельным творческим явлением. Но возникает вопрос: где же грань, проходящая между фотографией и не фотографией, между фотографом, создающим фотохудожественные произведения, и художником, который использует фотографию как элемент в созданной им композиции? Вопрос этот правомерен хотя бы потому, что каждое произведение должно оцениваться по тем законам, по которым оно создавалось. А это значит, если такое качество фотографии, как документальность, отходит в произведении на второй план, уместнее говорить о явлении, принадлежащем, скорее, к смежным областям: дизайну, графике, искусству книги и т. д. Итак, средства, которыми пользуется фотограф, могут быть самыми разнообразными — это его арсенал, и чем богаче он будет, тем шире возможности фотографии. Важно, чтобы эти средства с максимальной полнотой выражали содержание снимка, его замысел, его идею. Если средства соответствуют цели, тогда только произведение фотоискусства можно считать состоявшимся.

В этом и есть ответ на те вопросы, которые взволновали нашего читателя.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

КОРОТКО О РАЗНОМ

«ВРЕМЯ. СОБЫТИЯ. ЛЮДИ»

«Время. События. Люди» — так называлась выставка фотокорреспондента «Комсомольской правды» Ильи Гричера, которая состоялась в Доме культуры издательства «Правда».

Более двадцати лет снимает И. Гричер в «Комсомолке». За это время маршруты его командировок пролегли по всей стране. Окунуться в события, стать их участником — таким фоторепортер видит свое назначение. Понятно, что именно репортажная съемка становится при этом его творческим методом.

На выставке были представлены лучшие работы последних лет. Комсомольская жизнь, строительство КамАЗа (в газете напечатано более трехсот снимков этой стройки), новый гигант нашей индустрии — Атоммаш, жизнь армии. Темы, которые разрабатывает репортер, неизменно актуальны, публицистичны. В этом он находит смысл своего творчества.

В. ПЕТРОВ

«ЯНТАРНЫЙ КРАЙ»

Союз журналистов Латвийской ССР в 1979 году проводит традиционную фотовыставку-конкурс «Янтарный край», к участию в которой приглашаются фотожурналисты и фотолюбители.

Цель выставки — средствами художественной фотографии отразить многогранную жизнь советских людей в республиках, расположенных на берегах Балтийского моря, их труд, быт, отдых, показать красоту родной природы.

Выставка будет состоять из четырех разделов. Первые три по традиции предоставляются фотомастерам Латвии, Литвы и Эстонии. Четвертый раздел называется «Прибалтика глазами фотографов братских республик». Каждый участник может прислать не более четырех работ форматом 30×40 или 50×60 см, ранее не демонстрировавшихся на выставке. Серия считается за одну работу. Экспозиционная площадь ее не должна превышать 1,5 м^2. К снимкам необходимо приложить по два контрольных отпечатка размером 18×24 см.

За лучшие авторские коллекции присуждаются Гран-при и четыре медали. За отдельные фотографии присуждаются десять медалей. Все участники награждаются дипломами и получают каталог выставки.

Фотоработы следует направлять до 2 января 1979 года по адресу: г. Рига, бульвар Падомью, 4, Союз журналистов Латвийской ССР.

ФОТОКОНКУРС ЖУРНАЛА «ИЗОБРЕТАТЕЛЬ И РАЦИОНАЛИЗАТОР»

Редакция журнала «Изобретатель и рационализатор» проводит юбилейный фотоконкурс, посвященный 50-летию со дня выхода в 1929 году первого номера журнала.

Конкурс будет проходить под девизом «Техника — колесница прогресса». Авторы снимков могут рассказать о техническом новаторстве, различных испытаниях, новшествах, а также отобразить деятельность изобретателей, рационализаторов, инженеров, творчество которых наиболее ярко и полно проявилось за эти годы.

К участию в конкурсе приглашаются советские и зарубежные профессиональные репортеры и фотолюбители. Принимаются черно-белые снимки размером 13×18 и 18×24 см и цветные слайды (с черно-белым контрольным отпечатком 13×18 см).

Победителей конкурса ожидают призы, дипломы, денежные премии.

Одна первая: Большая медаль конкурса, диплом, денежная премия 150 рублей.

Две вторые: Медаль конкурса, диплом, денежная премия 100 рублей.

Три третьи: Малая медаль конкурса, диплом, денежная премия 50 рублей.

Десять поощрительных премий, дипломы.

Конкурс продлится до 1 сентября 1979 года. Работы следует направлять по адресу: 101000 Москва, Центр, ул. Кирова, 13, редакция журнала «Изобретатель и рационализатор» на конкурс «Техника — колесница прогресса».

«БАМ — МАГИСТРАЛЬ ВЕКА»

Все мы знаем, как обычно проходит открытие выставок. Собрались, сказали «несколько теплых слов», вручили автору цветы, посмотрели снимки и... разошлись.

Но можно и иначе.

В республиканском Доме культуры профсоюзов была организована экспозиция работ члена Общества фотоискусства Литовской ССР Альгирдаса Тарвидаса. «Приглашаем на открытие фотовыставки «БАМ — магистраль века» — оповестили пригласительные билеты учащихся профтехучилищ, средних школ, студентов, фотолюбителей.

В фойе посетителей встретила прозвучавшая в грамзаписи музыкально-поэтическая композиция В. Шленского «Байкало-Амурская магистраль». Песни и стихи создали торжественную обстановку. Со снимков на присутствующих смотрели первопроходчики БАМа. Повеяло романтикой тайги...

В зрительном зале, на сцене, за столиком с красными гвоздиками собравшиеся увидели тех, кого только что видели в фойе на снимках. Это были посланцы комсомола Литвы, участники агитационного рейса «Комсомольской правды», которых в поездке по БАМу сопровождал автор выставки.

— Видите снимок со скалой? Теперь через эту скалу пробит тоннель.

— А те парни, что стоят у палатки, — наши ребята из Вильнюса и Шяуляя.

— Послушайте песню, которую я сочинил на БАМе.

— Позвольте прочитать стихи, которые родились недалеко от Беркакита.

— Эту польку нам приходилось на бис играть по два-три раза. Как нас принимали и где мы выступали, вы видели на снимках.

— Посмотрите документальную киноленту, которую я снял во время той же поездки на БАМ, — предлагает виновник торжества А. Тарвидас. — Надеюсь, кино и фотография дополнят друг друга.

— Спасибо за чудесный вечер, за отличные снимки стройки, на которую мы послезавтра уезжаем, — благодарили юноши в новеньких униформах. Потом они еще долго осматривали фотовыставку. Расходиться не хотелось.

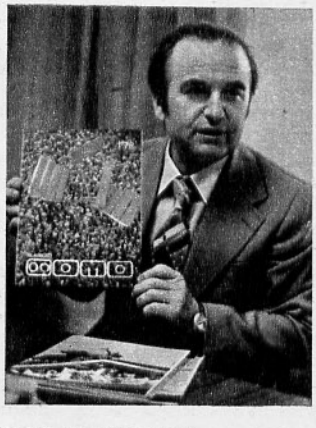
— Вы же видели снимки в начале вечера. Что же вас еще в них интересует? — спросил я.

— О! Теперь они по-новому звучат!

Вот как можно организовать открытие фотовыставки. Задумал вернисаж автор экспозиции Альгирдас Тарвидас, а осуществить помогли Общество фотоискусства Литовской ССР, отдел агитации и пропаганды ЦК комсомола Литвы и отдел учащихся республиканского Дома культуры профсоюзов.

В. ЮОДАКИС,
Вильнюс

У НАС В ГОСТЯХ



КОЛЬО КОЛЕВ

Болгария

В течение нескольких дней гостем редакции журнала «Советское фото» был главный редактор журнала «Болгарское фото» Кольо Колев, который прибыл в Москву с целью ознакомиться с нашей работой, с жизнью фотографической общественности — фотожурналистов и фотолюбителей.

В обстоятельной беседе наш коллега поделился опытом работы редакции журнала «Болгарское фото», рассказал о некоторых принципах подбора и оформления материалов, заказал несколько статей о творчестве советских фотомастеров, с которыми журнал намерен познакомить своих читателей.

Кольо Колев совершил поездку в Тбилиси. Он встретился с председателем фотосекции Союза журналистов Грузинской ССР Отаром Туркия, теоретиком фотографии Сандро Мамасахлиси, председателем фотоклуба «Сакартвело» Симоном Киладзе.

НОВАЯ КАМЕРА — ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Камера «ЛОМО-135 ВС» Ленинградского оптико-механического объединения изящна, компактна, проста в обращении. Начинающему фотолюбителю придутся по душе ее простота и надежность, более опытному — удобство в работе, репортера привлекут малогабаритность и возможность быстро сделать серию снимков.

Основные данные камеры:

формат кадра — 24×36;
объектив «Индустар-73» 2,8/40 мм;
резьба для светофильтра — М40,5×0,5;
выдержки — 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250 и «В»;
шкала расстояний — от 1 м до ∞. Фокусировка по символам.
Гарантируется работа при температуре от минус 10° до плюс 40°С.

Вес 550 г.

Особая отличительная черта камеры — наличие пружинного двигателя для перемотки пленки и взвода затвора, рассчитанного на съемку 8 кадров без подзавода. Устройство такого типа в отечественных фотоаппаратах появляется во второй раз. Впервые оно было применено в камере «Ленинград», но оказалось несовершенным: промежутки между соседними кадрами возрастали от 1 мм в начале ролика пленки до 15 мм и более к концу. В новой камере промежутки между кадрами остаются постоянными.

Внимание владельца «ЛОМО-135 ВС» сразу привлекает великолепный видоискатель — большое светлое поле, границы кадра очерчены (с завидной точностью!) яркой рамкой, перемещающейся при наводке на резкость, что обеспечивает компенсацию параллакса в плоскости фокусировки. Очень хорошо, что в поле видоискателя вынесена шкала расстояний в символах, но было бы целесообразно вынести туда аналогичную шкалу в метрах.

Вообще символы могут заменить привычные цифровые обозначения только для начинающих фотолюбителей, да и то лишь для тех, кто не пользуется литературой по фотографии, ибо в любом пособии даются цифровые обозначения. Поэтому можно высказать пожелание либо вообще вернуться к общепринятым цифровым обозначениям, либо наносить две шкалы.

Компоновка камеры в целом вполне удачна. На верхней крышке корпуса конструкторы оставили лишь самое необходимое для съемки: заводной барабан пружинного двигателя, спусковую кнопку затвора, счетчик кадров, шкалу скоростей затвора в виде символов освещенности. Остальные приспособления — колодка для крепления принадлежностей с синхроконтактом, рукоятка обратной перемотки, винт отключения механизма перемотки пленки — размещены на нижней крышке корпуса. К сожалению, снизу оказались и цифровые обозначения скоростей затвора, а это неудобно.

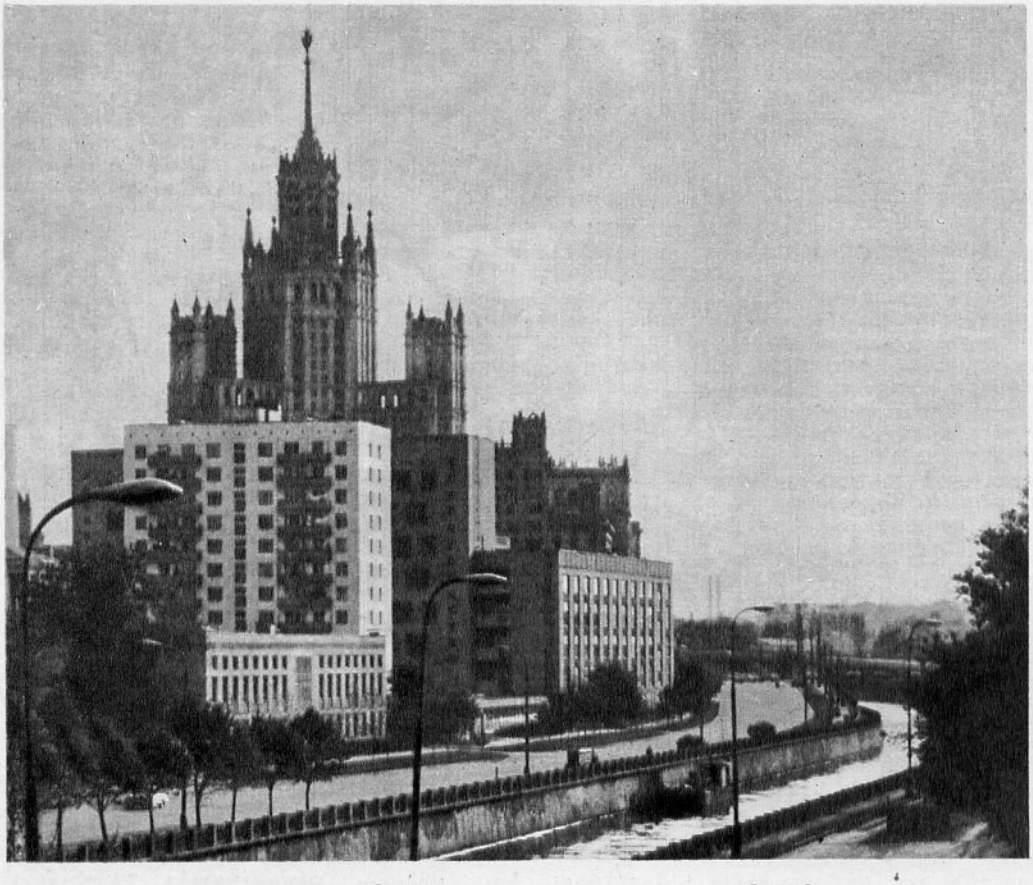


Фото 1.
Диафрагма 16, выдержка 1/125 с, «Фото-130», проявитель Д-76

Фото 2.
Фрагмент фото 1

Фото 3.
Диафрагма 2,8, выдержка 1/15 с, «Фото-130», проявитель Д-76

Фото 4.
Фрагмент фото 3

Очень недостает шкалы глубины резкости. Кстати, опыт показывает, что обозначения, нанесенные простой краской, без рельефа, весьма недолговечны и для фотокамер не могут считаться допустимыми. Петля — темляк для ношения камеры — иногда удобна, но не должна заменять наплечного ремня. Поэтому следовало бы предусмотреть ушки для крепления ремня на корпусе камеры. Не совсем понятно отсутствие в комплекте таких традиционных принадлежностей, как крышка для объектива и спусковой гибкий тросик.

Объектив «Индустар-73» с фокусным расстоянием 40 мм и светосилой 1 : 2,8 значительно расширяет возможности камеры по сравнению, например, со «Сменой», где светосила объектива 1 : 4.

Испытания показали высокую точность шкалы расстояний. Что касается практической разрешающей способности объектива, она оказалась достаточно высокой при сильном диафрагмировании (фото 1 и 2). При полном отверстии резкость изображения удовлетворительна лишь в центре кадра, а по краям несколько хуже, чем у объектива Т-43, установленного на «Смене» (фото 3 и 4).

Кольцо диафрагмы имеет легкую фиксацию на каждом делении. Однако неплохо было бы ввести риску и фиксацию на промежуточных значениях диафрагмы.

Некоторое неудобство возникает при использовании светофильтра: кольцо диафрагмы оказывается под ним, и для изменения светосилы объектива приходится вывертывать светофильтр.

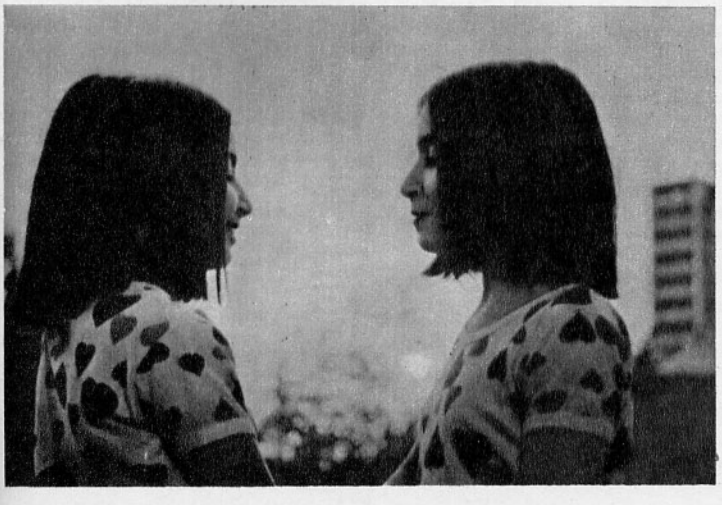
Определенный эксплуатационный недостаток камеры — наличие рефлексов из-за недостаточного матового чернения внутренних поверхностей. Это приводит к появлению паразитных засветок и бликов, что снижает качество изображения, особенно в глубоких тенях. Способов избавиться от этого недостатка известно много, все они сравнительно просты и эффективны — например использование ребристых щитков с глубокоматовым покрытием.

Механизмы транспортировки и обратной перемотки пленки выполнены очень удачно. Уже отмечалась высокая степень полезности пружинного привода, позволяющего без взвода затвора сделать 8 снимков подряд, нажимая лишь на спусковую кнопку. Правда, наличие такого механизма требует введения блокировки кнопки для предохранения ее от случайного нажатия. В противном случае при сотрясении камеры в кофре можно лишиться всех 8 кадров сразу. Удобна и головка обратной перемотки с откидной ручкой и специальной размыкающей муфтой. Хорошо, что при столь малых габаритах аппарата в нем применены обычные стандартные кассеты. Существует возможность взводить камеру и на 1 кадр. Однако громкий удар при срабатывании пружинного привода не всегда допустим. Обычно камеры с центральным затвором отличаются пониженным уровнем шума, поэтому досадно слышать интенсивный треск храповика при заводе камеры и резкие щелчки при взводе затвора. Значительное уменьшение шумов будет, безусловно, полезным.

Хотелось бы, чтобы усилие и ход спусковой кнопки были значительно меньшими.

В заключение можно поздравить конструкторов и фотолюбителей с появлением новой практичной и удобной камеры. Вышесказанное отнюдь не умаляет ее общих достоинств. Хотелось бы пожелать, чтобы эта камера стала родоначальницей семейства подобных камер, включающего как простые модели, так и более сложные — снабженные, например, дальномером и экспонометром.

Д. ЛУГОВЬЕР



ЧИТАТЕЛИ СПРАШИВАЮТ

...Как оптимальным образом использовать при обработке фотопленки 1 л цветного проявителя?

Для цветных фотопленок оптимальным режимом использования 1 л проявителя можно считать следующий: в двух бачках (по 350 мл) проявляют одновременно две фотопленки, после чего для обработки следующей пары пленок в бачки доливают по 50 мл свежего проявителя. Для проявления третьей пары пленок в бачках оставляют по 200—250 мл использованного проявителя и добавляют по 100 мл свежего раствора.

Если проявление ведется только в одном бачке, то после проявления первой пленки в бачок доливают 50 мл свежего проявителя, после проявления каждой последующей — 50 мл использованного раствора выливают из бачка и добавляют 100 мл свежего раствора.

Обрабатывать больше 7—8 пленок в 1 л проявителя без специального подкрепляющего раствора нецелесообразно.

...Как избавиться от кальциевой сетки при обработке фотопленки?

Известковые отложения на эмульсионных сторонах фотопленок легко удаляются в свежих кислых фиксирующих растворах. Истощенные фиксажи кальциевую сетку не снимают.

После фиксирования известковые налеты могут быть удалены с пленки путем обработки ее в 5%-ном растворе уксусной кислоты или в 1%-ном растворе соляной кислоты, куда пленку погружают на 5—7 минут.

...Что такое ретикуляция?

Ретикуляция, или сморщивание эмульсионного слоя на пленке (зачастую заметное лишь при увеличении и напоминающее по рисунку муаровое покрытие), возникает из-за большой разницы температур смежных обрабатывающих растворов, например при теплой промывке ($\approx +25^{\circ}C$) и свежеприготовленном фиксаже ($+4^{\circ}C$). Подобный дефект может возникнуть при обработке пленки сначала в растворе с большим содержанием щелочи, а затем в растворе, содержащем сульфат натрия (применяется в дубителях), при горячей сушке. Иногда этот дефект используется в изобразительных целях.

ЧТО «ВИДИТ» ЭКСПОНОМЕТР СИСТЕМЫ TTL?

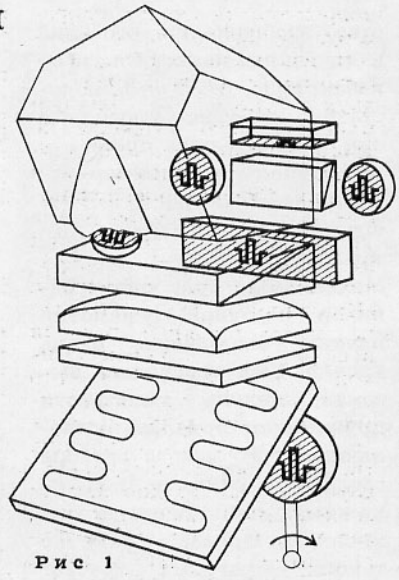


Рис 1

Наиболее существенное достижение фототехники последних лет — создание экспонометрических устройств, измеряющих экспозицию за съемочным объективом (так называемые системы TTL).

Эта система, преимущества которой хорошо известны, постепенно стала обязательной принадлежностью однообъективных зеркальных камер *. Она автоматически учитывает реальное светопропускание объектива, кратность фильтров и насадок, падение светосилы при выдвижении объектива. Определенный навык позволяет также оценивать контрастные качества объективов.

Однако в силу многообразия выпускаемой аппаратуры, различий в методах определения экспозиции, а также влияния на конструкцию соображений патентного характера, экспонометрические устройства (ЭУ) системы TTL имеют свои характерные особенности.

Современные ЭУ спроектированы с учетом не только принципов экспонометрии, но и особенностей конструкций конкретных, порой устоявшихся моделей камер.

В конечном итоге на работу ЭУ оказывают влияние также размещение датчиков и их параметры: размеры, энергоемкость, уровень полезного сигнала, быстродействие, диапазон чувствительности, климатическая стабильность и прочее. На рис. 1 показаны основные зоны размещения датчиков в однообъективной зеркальной камере.

В большинстве случаев на практике наиболее существенное значение имеет величина угла замера ЭУ, или, точнее, распределение чувствительности ЭУ по площади наблюдаемого кадра. По этому признаку ЭУ можно разделить на несколько групп.

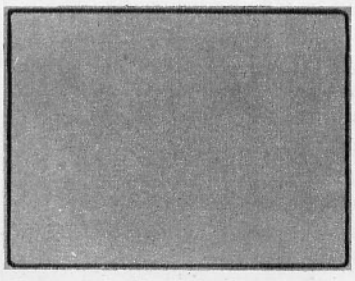


Рис. 2

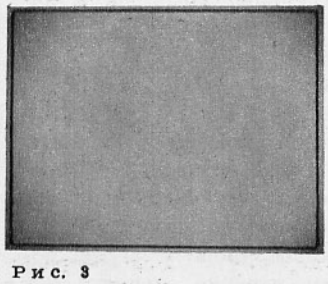


Рис. 3

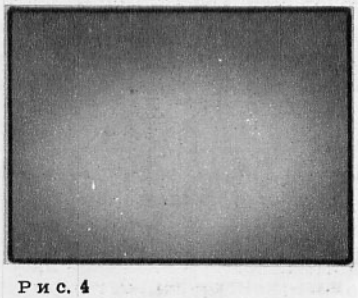


Рис. 4

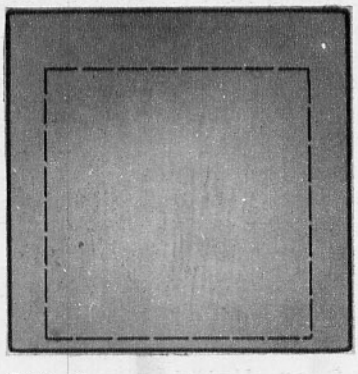


Рис. 5

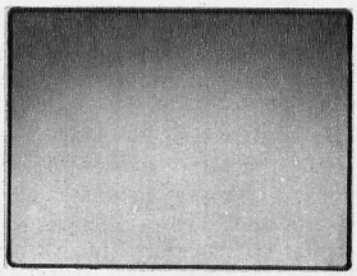


Рис. 6

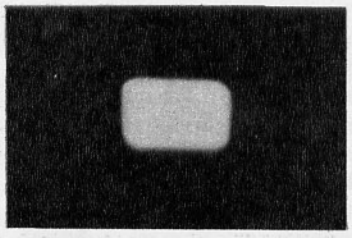


Рис. 7

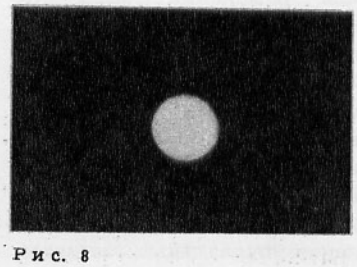


Рис. 8

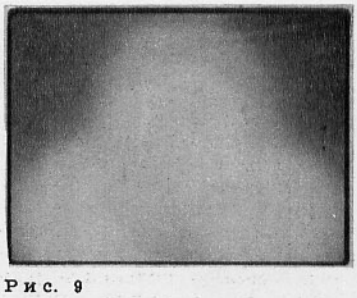


Рис. 9

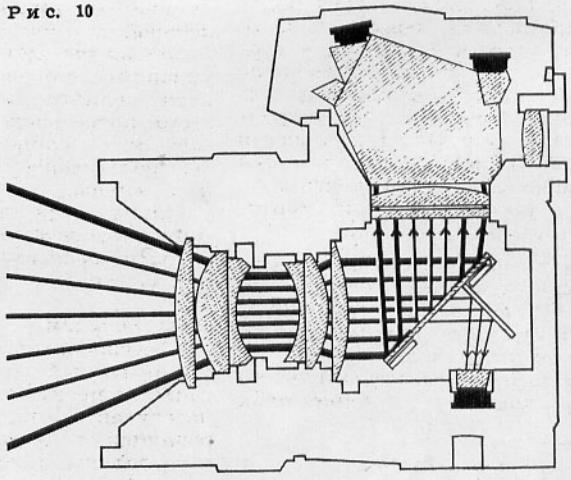
1. ЭУ с равномерной чувствительностью по всей площади кадра. Этот принцип получил название «интегрального» и реализован в камерах «Асахи-пентакс» ES, Спотматик F, SP-1000; «Экзакта RTL-1000»; «Яшика-электро»; «Хассельблад» (рис. 2).

2. ЭУ с равномерной чувствительностью по всей площади за исключением углов кадра. В принципе здесь та же интегральная система замера освещенности, примененная в камерах «Киев-15», «Зенит TTL», «Зенит-16», «Мамия-секор» (рис. 3).

3. ЭУ с преимущественной чувствительностью в центральной части кадра, спадающей к периферии. Зоны равной чувствительности представляют собой овалы разных размеров. Эта система получила название «частично интегральной» и применена в камерах «Практика» LTL, LLC, VLC; «Никон» FTN, F2; «Никкормат EL»; «Канон» TLB, TX. Здесь учитывается суммарная освещенность с явным акцентом на центральную часть кадра (рис. 4). Идентичную зону замера имеет экспонометрическая призма к камере «Пентакон-сикс TL» (рис. 5). Поле видоискателя ограничено штриховыми линиями.

4. ЭУ с преимущественной чувствительностью в нижней части кадра нашло применение в камерах «Канон EF»; «Контакс RTS»; «Минольта» SRT, XK, XE-7; «Олимпус OM1». Учитывая частое проецирование неба на верхнюю часть кадра, конструкторы сочли целесообразным уменьшить чувствительность ЭУ в этой части.

Рис. 10



* О системах TTL см. «СФ», 1968, № 1, 3, 9; 1973, № 6; 1977, № 8.

Зоны равной чувствительности имеют овальную форму (рис. 6).

5. ЭУ с явно выраженной чувствительностью к центральной части кадра в виде прямоугольника или круга. Это так называемая система точечного замера, реализованная в камерах: «Лейкафлекс» SL, SL2; «Лейка» M5, CL; «Роллейфлекс SL66»; «Канон» F1, FTB (рис. 7, 8), позволяет определять экспозицию с максимальной избирательностью (применение объектива с фокусным расстоянием 300 мм делает угол замера равным 2°).

Все варианты ЭУ имеют свои преимущества и ограничения, к которым фотограф может приспособиться. Гораздо труднее оказалось решить вопрос выбора метода замера экспозиции при автоматизации этого процесса.

Автоматизация при интегральном методе реализовалась просто. Однако она зачастую давала неудовлетворительные результаты при съемке контрастных объектов *. Точечный метод потребовал введения системы «запоминания» экспозиции, так как сюжетно важная часть кадра не всегда попадала в центр видоискателя. Включение системы «запоминания» привело к дополнительной операции в виде предварительного нажатия на спусковую кнопку. Но даже такое совмещение оказалось не вполне приемлемым при оперативной работе. В камеру с «точечным» замером экспозиции требовалось ввести дополнительную систему для формирования метода, идентичного интегральному. В результате появилась система с переключением зон замера, работающая в двух режимах и имеющая три датчика (например, в «Лейке R3»). Рис. 10 дает представление о расположении датчиков в камере «Лейка R3». Нижний датчик получает от дополнительного зеркальца узкий пучок света, проходящий через полупрозрачную зону основного зеркала, и служит для «точечного» замера. Включение сигналов от верхних датчиков обеспечивает расширенную зону чувствительности ЭУ. На рис. 8 представлены зоны замера при «точечном», а на рис. 9 — при «интегральном» режимах.

Как видно из сказанного, варианты конструкции ЭУ TTL еще не исчерпаны. В будущем мы встретимся с новыми вариантами, что потребует самостоятельного изучения их конкретных особенностей. Можно предложить несложную методику определения зоны чувствительности, пригодную для большинства ЭУ.

По однотонному серому полю двигается пантограф с укрепленной на конце линейки небольшой лампой, которая дает кружок равномерного света. Серое поле позволяет следить за стрелкой индикатора в кадре. При передвижении лампы в поле зрения видоискателя показания ЭУ записываются от центра кадра к периферии. По записям можно вычертить график чувствительности ЭУ данной камеры, который позволит достаточно точно и уверенно пользоваться системой TTL.

Характерная особенность большинства систем TTL — возникновение значительной погрешности измерения экспозиции при попадании света на датчик через окуляр видоискателя в момент отрыва камеры от глаза. Введение автоматизации для отработки экспозиции повлекло за собой создание необходимого узла — шторки в окне видоискателя. В связи с этим потребовался оперативный орган управления шторкой — маленькая клавиша около окуляра.

Убедиться в необходимости использования окулярной шторки нетрудно. Установите минимальную чувствительность пленки, выберите малоосвещенный объект так, чтобы освещение было сзади, и сделайте два кадра с открытым и закрытым окном видоискателя. Если камера — автомат «по скорости», можно услышать разницу в выдержке между первым и вторым кадром, она составит 1—3 ступени! Если же камера — автомат «по диафрагме», то наблюдать следует за величиной закрытия диафрагмы. Разница будет заметна на глаз.

Исключить возникновение этой погрешности удалось в камере «Олимпус OM2», в которой датчики производят замер экспозиции и выдачу управляющего сигнала уже после поднятия зеркала. Для этого потребовалось создать систему крайне высокого быстродействия. В противном случае пришлось бы удлинять отрезок времени между моментом нажатия на спуск и срабатыванием шторок затвора.

Обязательным элементом профессиональных автоматизированных камер стал также корректор экспозиции на случай съемки с большой разницей в яркости основного объекта и фона. Такой корректор позволил оператору, руководствуясь опытом, изменять (точнее, сдвигать) экспозицию в пределах двух ступеней в бо́льшую или меньшую сторону, не трогая установленного значения чувствительности пленки. Степень оперативности этого органа управления не одинакова в различных камерах. Крупный и оперативный барабан корректора «Практики EE2» расположен на месте прежней головки выдержек, в камерах «Никон EL», «Лейка R3» — это маленькая, трудноразличимая кнопочка на кольце ввода чувствительности пленки. Пользоваться таким корректором весьма трудно как на заснеженном поле, так и в затемненном концертном зале, то есть именно тогда, когда он наиболее необходим.

Крайне нежелательно, но в большинстве случаев неизбежно снижение освещенности в видоискателе из-за отбора части света, необходимой для работы датчика. Средства для уменьшения этих потерь уже существуют: расположение датчиков по схеме отраженного света от шторок, нанесение чувствительного слоя на зеркало, установка датчиков в «нерабочих» зонах пентапризмы, замена матового стекла на микропризменное.

Диапазон измерения современных ЭУ TTL достаточно широк (16—20 ступеней экспозиции), но не следует забывать, что погрешность (а в автоматическом режиме отработка экспозиции) возрастает в крайних зонах измерения. Целесообразно проверять их показания по отдельному точному экспонометру.

Особое внимание следует уделять источникам питания: для продления их срока службы по возможности чаще отключать измерительную систему. При отсутствии такого коммутатора следует вынимать батарейки из гнезд. Некоторые источники питания по истечении определенного срока могут выделять соли через герметизирующую прокладку, что вредно для металлических деталей камеры. Ухудшение контакта вызывает в конечном итоге искажение показаний ЭУ. Поверхности батареек следует периодически промывать спиртом и покрывать тонким слоем нейтральной смазки для предохранения от окисления. Длительность работы источников питания ЭУ различна и составляет от 1 года до 4 лет.

С. АФАНАСЬЕВ

---

* См. «СФ», 1978, № 2.

П. С. КЛЯЧКО

Ушел из жизни Петр Семенович Клячко. Острой болью отозвалась эта весть в сердце каждого, кто его знал.

Петр Семенович работал в Фотохронике ТАСС с 1950 года — редактором, заведующим иностранной редакцией, затем главным выпускающим оперативного выпуска. И всюду, куда бы его ни назначали, какое бы дело ему ни поручали, он трудился с полной отдачей сил, вкладывая в него всю свою неуемную энергию.

Располагая энциклопедическими знаниями, горячо любя журналистское дело, он работал легко, даже весело, и легко чувствовали себя все те, кто работал рядом с ним.

Петр Семенович был членом КПСС с 1943 года. Его высокие партийные качества — принципиальность, прямота, непримиримость к недостаткам высоко ценили в коллективе.

В сердцах всех, кто знал Петра Семеновича Клячко, навсегда сохранится светлая память о скромном и чутком человеке, жизнь которого была примером самоотверженного служения советской фотографии.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

ПАВЕЛ ПЕРШИНСКИЙ

Польша

Среди польских фотографов, у которых пейзаж является любимым жанром, особого внимания заслуживает Павел Першинский.

После окончания Варшавского политехникума он поселился в Келецком краю Польши.

Много снимал окрестные места.

В его работах всегда ощутим своеобразный взгляд художника на природу, «живописный» подход к натуре и современное прочтение ее фотографическими средствами.

Геометрия полей, многообразие световых рефлексов, гармония черного и белого на снимках не заслоняют человека. Его нет в кадре, но мы ощущаем его присутствие, он вместе с автором смотрит на мир добрым и умным взглядом.

Больше всего привлекает в фотографиях Першинского передача пространства. Этому способствует детальная разработка фактуры земли, деревьев, растений. Каждый кадр насыщен воздухом и светом. Отсюда определенная живописность стиля, напоминающая полотна художников Барбизонской школы.

Доходчивость, достоверность — вот принципы, которые Павел Першинский исповедует в своем творчестве.

Его фотографии создают прекрасный образ польской земли.

Галина
МИРЗА-СТАНКЕВИЧ

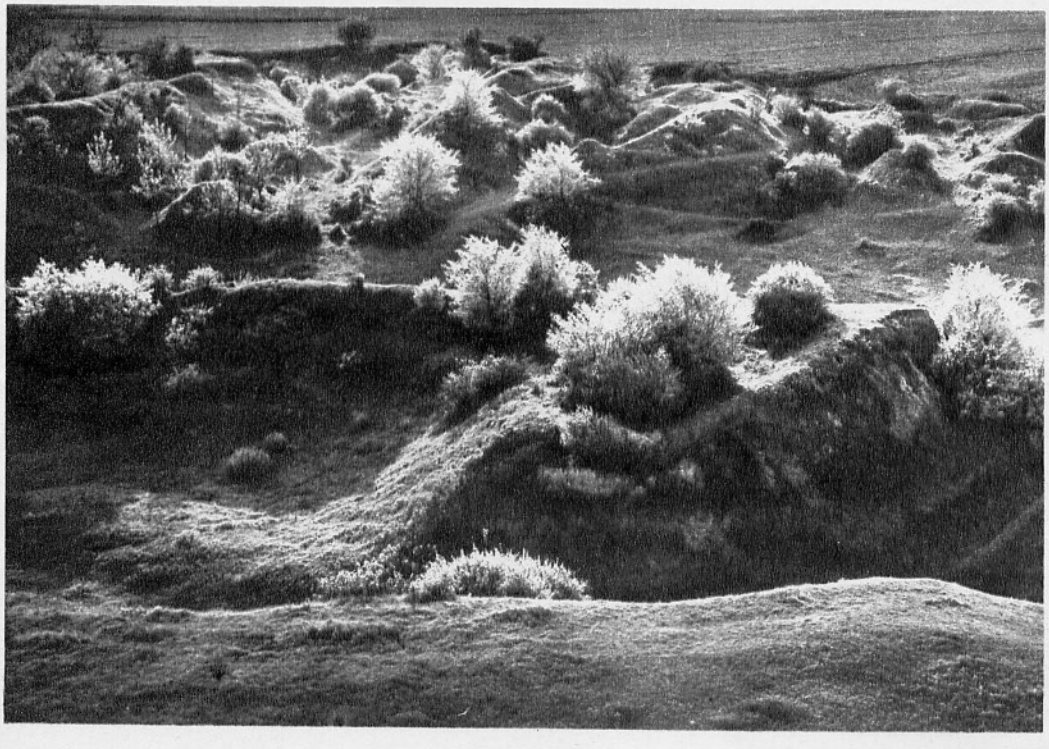
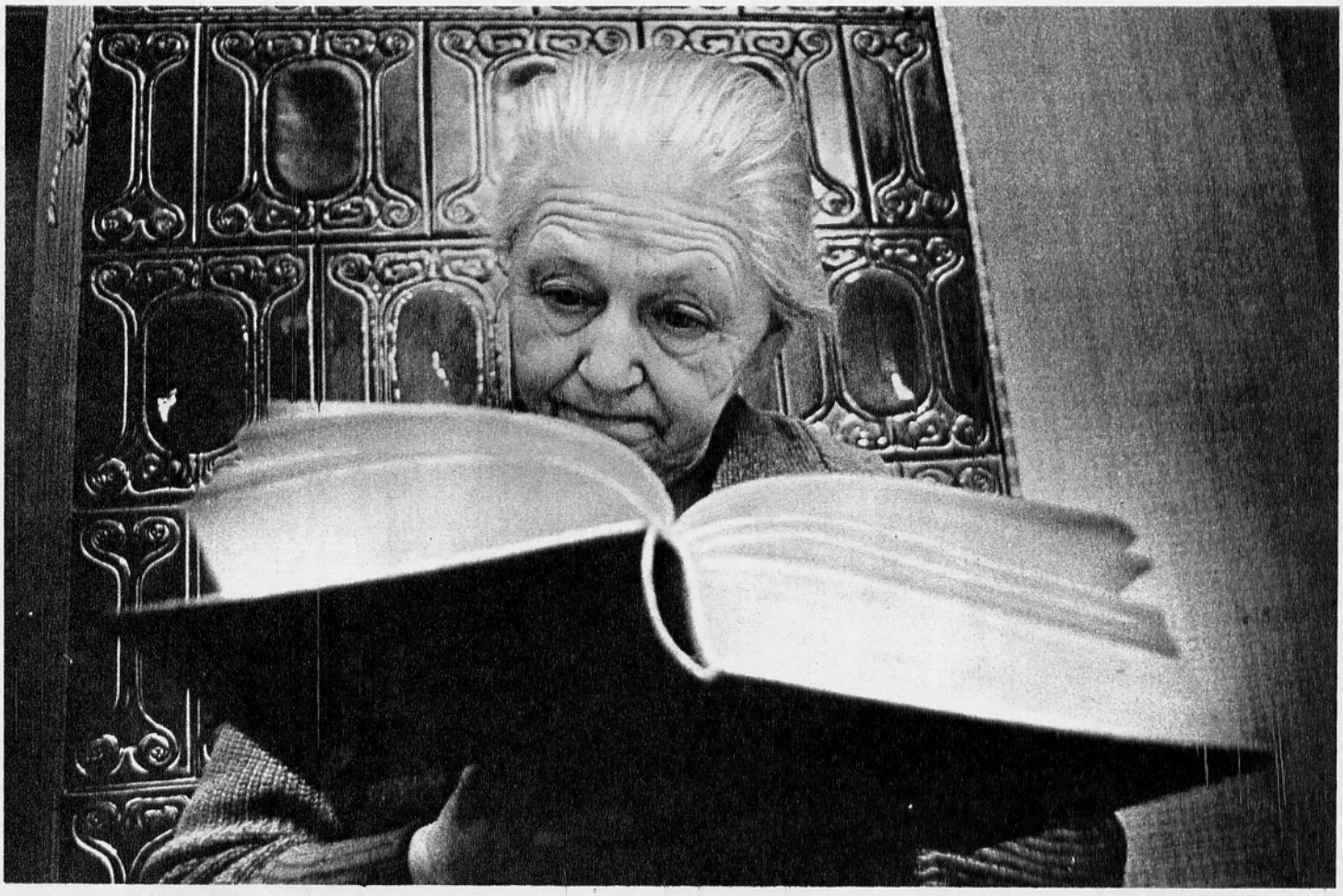


Фото
Павла
ПЕРШИНСКОГО



ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

ГЮНТЕР ДИССЕЛЬ

ГДР

Гюнтер Диссель принадлежит к молодому поколению немецких фотографов. Он любитель. Фотографией начал заниматься в кружке Дома культуры Союза свободных немецких профсоюзов, когда учился в университете в Галле.

Первую авторскую экспозицию организовал в студенческом общежитии. Вскоре пришли успехи на национальных и международных выставках. Окончив университет, Гюнтер работает учителем и совершенствует свое мастерство в одном из берлинских фотоклубов.

Его интересует современный индустриальный пейзаж: стройка, рудничный карьер, газопровод. В этих «неэстетичных» сюжетах он стремится найти своеобразную красоту машинизированного мира.

В своем ви́дении Диссель не нов. Сегодня такой подход хорошо известен в фотографии. Он связан с желанием по-новому передать зрительные впечатления: необычной перспективой, глубиной пространства, очищенностью сюжета от лишних деталей.

Эффект нередко достигается использованием широкоугольной оптики. Она растягивает первый план и укрупняет его предметы. Деформированное оптикой изображение помогает передать своеобразное ощущение «остраненности» современного пейзажа.

Можно сказать, что вместо «решающего мгновения» репортажного метода, мы имеем здесь дело с мгновением «бездействия». Казалось бы, такое изображение материального мира лишено динамики. Но в нем есть свой драматизм, эмоциональная напряженность формы, наполняющая фотографию смыслом, дающая импульс ассоциациям.

Уместно вспомнить, как еще в двадцатые годы А. Родченко искал новый фотографический язык, чтобы передать мощь техники. В новаторских снимках Шуховской башни, нового МоГЭСа, планетария Родченко сумел передать пафос и драматизм своего времени.

В творческих поисках Диссель стремится выработать свой стиль. Он нередко берется за репортаж, хотя и в этом случае не изменяет своей стилевой манере.

— С помощью фотокамеры я пытаюсь, как и писатель с помощью пера, рассказать нечто значительное об окружающем мире, а значит, и о самом себе, — говорит он. — Мое самое большое желание — стать когда-нибудь профессиональным фотографом и работать так же непринужденно и творчески, как это делаю я теперь, будучи любителем.

В. СТИГНЕЕВ

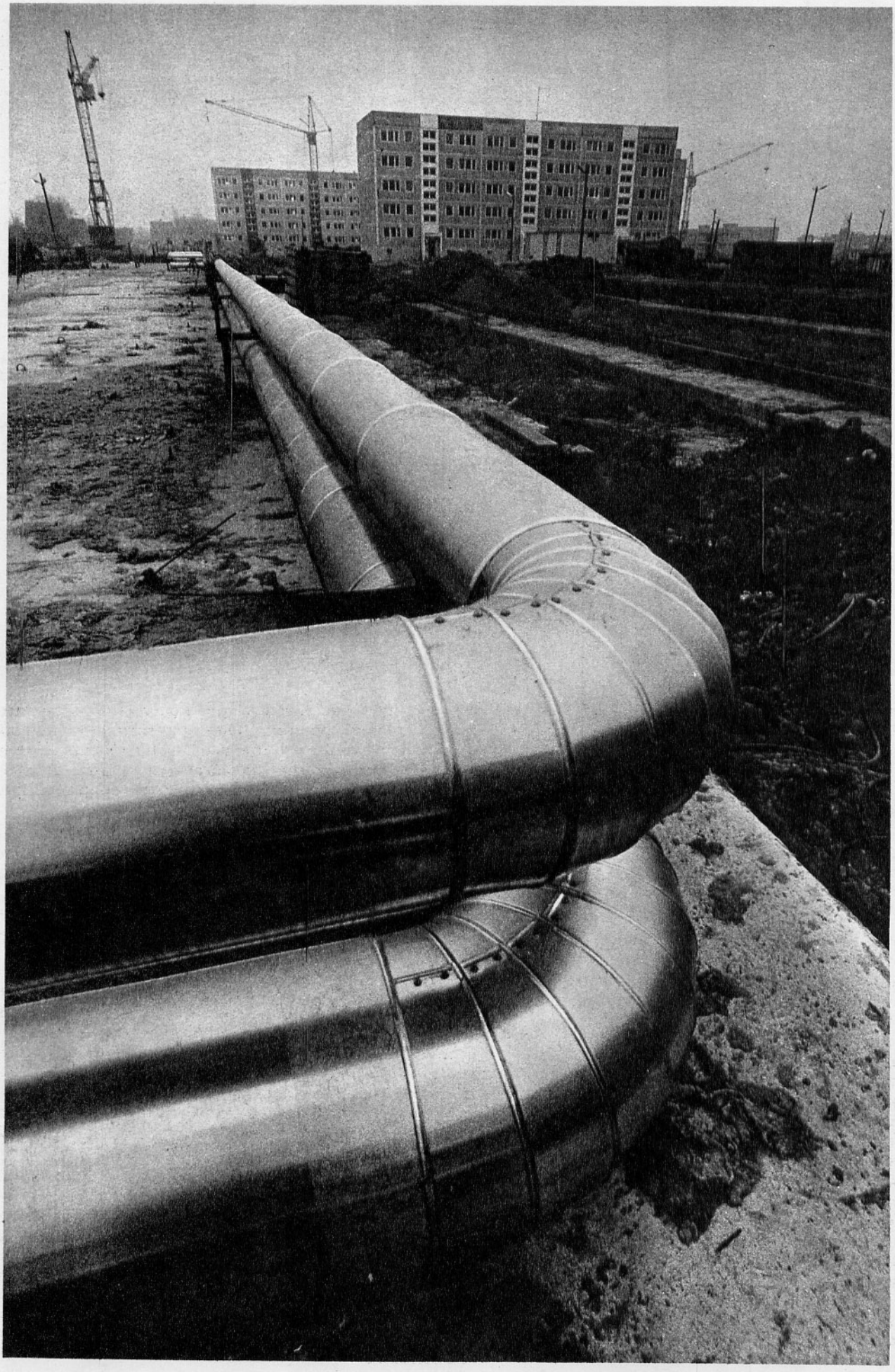


Фото
Гюнтера
ДИССЕЛЯ

С книгой

Городской
мотив

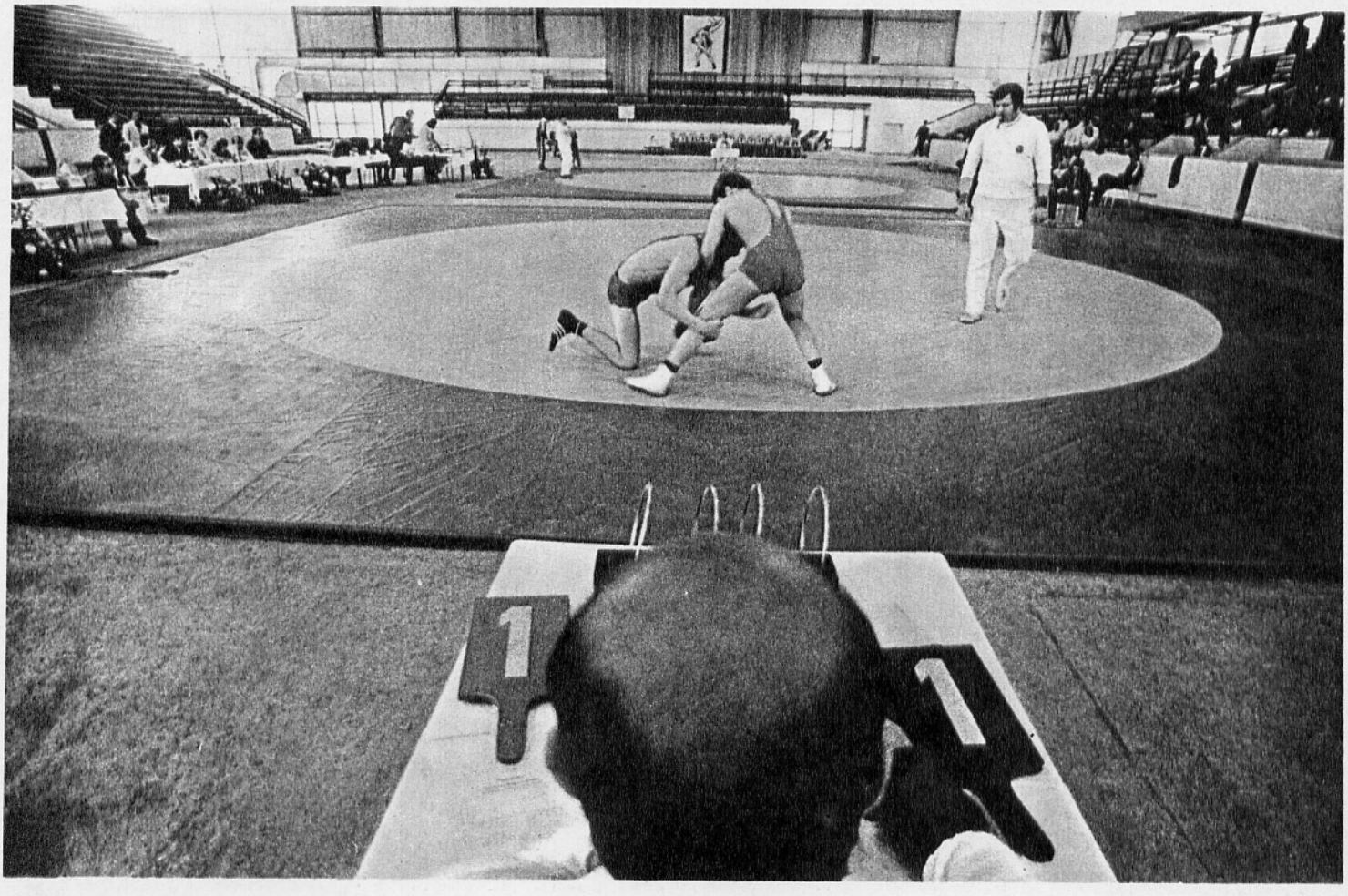
К стр. 48

Конструкция

Схватка

3-я обл.

Ландшафт



Старіков